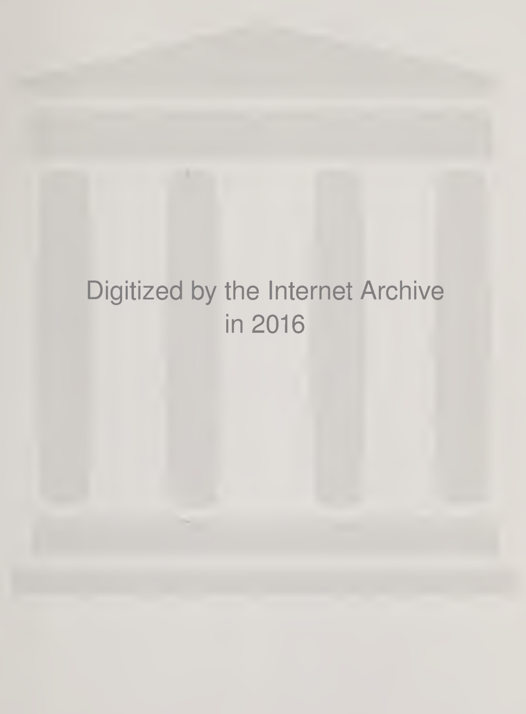




DE GIOTTO

A

PUVIS DE CHAVANNES

DU MÊME AUTEUR :

LES SAISONS DOULOUREUSES. . Poèmes (*Épuisé*)

LES SAISONS D'UN POÈTE . . . . Poèmes

EN PRÉPARATION :

LES SAISONS DÉVOTES . . . . Poèmes

MARSDEN STANTON A PARIS . . . . . Roman

Pl. I



Photo Giraudon

JEHAN FOUQUET
(Email de Limoges)

SIX PROMENADES AU LOUVRE

DE GIOTTO
A
PUVIS DE CHAVANNES

PAR

FRITZ R. VANDERPYL

AVEC UNE PRÉFACE PAR AD. VAN BEVER

ET

Onze illustrations hors texte



PARIS

COLLECTION " LES PROSES "

GEORGES CRÈS ET Cie, ÉDITEURS

3, PLACE DE LA SORBONNE, 3

MCMXIII

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

60 exemplaires sur papier de Hollande

numérotés et signés par l'auteur.

PRÉFACE

PRÉFACE

On ne fréquente pas assez les Musées, bien qu'en réalité on puisse trouver dans leurs salles à demi désertes les éléments d'un enseignement toujours nouveau, en contradiction permanente avec les écrits des critiques. Car, il ne suffit pas d'avoir observé, une fois ou deux, telles productions picturales réputées, pour définir la manière de ceux qui les créèrent, de même qu'on ne saurait prendre dans les livres la connaissance d'un art qui ne s'exprime que par la ligne et par la couleur. Il est peu douteux que notre ignorance, en matière d'esthétique, provient autant de notre paresse à regarder les œuvres proposées à notre

admiration que de l'insuffisance des manuels destinés à nous renseigner. Combien parmi ceux qui déplorèrent la disparition de la fameuse Mona Lisa *peuvent se flatter de l'avoir* vue. *Le plus souvent on visite un musée avec la hâte d'un touriste qui traverse une ville qu'il ignore. Il y a au Louvre cent toiles non point supérieures à* la Joconde, *mais plus caractéristiques que cette dernière, et personne n'a l'air de s'en douter. Quoique cette opinion puisse paraître exagérée, c'est à peine si l'on doit souhaiter pour la gloire du Vinci, qu'on retrouve son mystérieux ouvrage. Ce serait un désenchantement. D'ailleurs, qui soutiendra que la noble passion du beau a déchu parce qu'un chef-d'œuvre classique manque à notre patrimoine? La valeur réelle d'une œuvre d'art est en proportion de la vie qu'elle dégage et de la leçon qu'elle inspire. Le souvenir de* Mona Lisa *demeurera, sans nul doute, dans la mémoire des hommes, mais quel artiste, en possession de ses moyens, regrettera ce tableau dont la signification dépassa l'expression humaine et qui ne détermina jamais, que nous sachions, une vocation créatrice? Ceci a l'air d'un paradoxe, et*

pourtant rien ne fut jamais plus éloigné de l'idéal que nous nous formons, en face d'un témoignage de génie, que l'éternel sourire de la Joconde. *La maîtrise d'un Léonard de Vinci déconcerte notre volonté et fixe un but stérile à notre imagination. Que dirait-on d'une page littéraire ou musicale qui, exaltant notre sentiment lyrique, tarirait, en même temps, la source de nos émotions ?*

Nos facultés empruntent souvent un aliment substantiel à des productions de second ordre. Nous avons ainsi la joie de découvrir et l'illusion de créer.

Je ne fais jamais une promenade au Louvre, sans me convaincre de cette vérité qu'il n'est point d'œuvre vraiment digne de ce nom où ne participe l'obscur sentiment du spectateur. Que de regrets n'ai-je point en songeant à tant d'heures employées vainement à contempler des toiles que rien, sauf l'admiration du vulgaire, ne désignait à notre curiosité. Il ne suffit pas, dira-t-on, d'ouvrir les yeux pour comprendre le sens quasi-ésotérique de la beauté. L'éducation de l'œil se fait en même temps que celle de l'esprit et du cœur.

C'est après avoir connu les douloureuses épreuves de la vie, que l'homme saisit le mieux la pensée de l'artiste.

Le présent livre est né, j'ose le croire, de préoccupations semblables, et aussi de l'impérieux besoin qu'on a aujourd'hui de rechercher un lien traditionnel entre le présent et le passé. Ici le goût le plus moderne domine ; la sincérité autorise les idées les plus audacieuses. Ne demandez pas à l'auteur d'établir un système, ni de réaliser, pour vous complaire, un tableau même succinct de la peinture à travers les âges. Il ne tend qu'à choisir les exemples qui lui plaisent « et, déplaçant des gloires » (c'est son expression) qu'à s'exprimer en toute franchise sur ce qu'il a vu et compris. De là une liberté de propos qui ne va pas sans nous surprendre. Son intuition fait son mérite et lui permet de se guider, sans défaillance, ni lassitude, parmi la multitude d'ouvrages que la piété humaine a conservés.

Le voici devant des toiles fameuses. Que cherche-t-il ? Les plus illustres d'entre elles, celles qui conviennent au commentaire ? Non pas ; les plus ignorées, celles qui prêtent à la syn-

thèse. En quelques courts chapitres, consacrés à l'étude de maîtres inoubliables il va nous résumer l'évolution de la peinture occidentale. On pourrait, à la rigueur, s'étonner de l'ordonnance des morceaux et du choix des sujets. Cependant rien n'est plus logique, et ne reflète mieux des convictions absolues, inébranlables. Certes, je ne partage point aveuglément toutes les idées émises là, et je ne tenterai pas même d'expliquer la parenté d'expression que le critique se plaît à établir entre les naïfs créateurs de la fin du moyen âge et les faux primitifs de l'époque actuelle. Cela nous entraînerait trop loin. Il faut bien accorder quelques concessions à son temps! Mais quels accents pour nous convaincre de l'influence néfaste exercée par la Renaissance italienne sur l'art français et, ensuite, nous faire comprendre ce que cet art doit aux facultés de la race et à l'effort combiné des peuples septentrionaux.

L'auteur prêterait un sens nouveau à la peinture que je n'en serais que médiocrement étonné.

En fait, les écoles n'importent guère à la thèse qu'il soutient. Individualiste à l'excès — j'al-

lais dire impulsif — il recherche avant tout ce qu'il y a d'accessible dans la production de chaque siècle, et partant de propre à vivifier la sensibilité des générations futures.

« La Renaissance, en ce pays, dit-il, n'a jamais été considérée comme nettement terminée. » Rien n'est plus juste, si l'on tient compte que la poésie elle-même dut subir le même sort.

Ailleurs, il remarque que les « primitifs italiens » ne furent à proprement parler, « de Giotto à Mantegna » que des « maîtres catholiques ». Il nous donne enfin à entendre tout ce qu'il y eut de noble et d'émouvant dans l'inhabileté apparente d'un Giotto et de profondément troublant dans la destinée violente d'un Caravagio. Mais, ce qui paraît lui offrir plus de prix que le reste, dans l'histoire de nos origines artistiques, c'est la fécondante inspiration d'un Philippe de Champaigne, d'un Claude Gelée et d'un Chardin. De ces trois peintres découlerait, selon ses théories, notre art contemporain. Le dix-septième siècle, observe-t-il, à propos de Claude Le Lorrain, n'est point un achèvement, mais un départ. D'autres viendront après lui qui détermine-

ront les courants et favoriseront le triomphe des facultés nationales, mais aucun n'aura montré, à l'égal de ce novateur, les dons qui caractérisent le peintre français.

Avec Philippe de Champaigne et Chardin, la conception d'une esthétique nouvelle se modifie et se précise. De là à définir, en quelques mots brefs, le conflit entre la peinture de sentiment et celle où l'esprit domine, il n'y a que l'écart d'un chapitre. On devine où vont nos préférences. Le mot fameux de Chardin a fait fortune [1]*, au dix-neuvième siècle, mais nous pouvons dire, à notre tour, qu'on peint avec les yeux, sans que l'émotion perde rien de ses droits. Nul ne l'ignore, le goût du réel, l'amour de la vérité et le culte du terroir ont fait plus pour la création de notre grande école du paysage que la leçon des anciens maîtres.*

On sent bien, en effet, que nous sommes en terre française, et que l'auteur, cédant à je ne sais quelle irrésistible attraction, s'est proposé de

1. On se sert de couleurs, mais on peint avec le sentiment.

rendre généreusement au pays qui l'a inspiré tout ce qu'il lui doit.

Rien ne saurait mieux l'honorer. Il l'a fait d'ailleurs avec tant d'habileté, confondant ses ressources de poète et de prosateur, mêlant à ses accents lyriques, sa vision claire et précise, que son livre, en lequel l'enthousiasme ne le cède en rien à la richesse de la documentation, est un guide sûr, éloquent et précis qu'on n'interrogera pas en vain.

De combien de livres pourrait-on en dire autant ?

Ad. van Bever.

I

LES MAITRES CATHOLIQUES

LES MAITRES CATHOLIQUES

Thus the new in art is always
formed out of the old.
EMERSON'S ESSAYS.

IL est faux et injuste d'appeler *primitifs* certains novateurs de diverses périodes d'art très différentes, puisque ces périodes, sauf la toute première, bien entendu (mais quelle est cette toute première ?) dépendent irrévocablement des précédentes. Il en est d'ailleurs de même du mot *archaïque*.

Dès qu'une chose a été, elle persiste : les seuls primitifs ce sont les hommes des cavernes. Si on veut, par un nom générique, désigner les peintres toscans du treizième siècle, on devrait les appeler, non pas primitifs, mais *maîtres*

catholiques, le génie catholique étant alors à l'apogée de son « ferventisme ».

Il est ridicule en effet d'appliquer un terme amoindrissant à des gens d'un savoir technique complet, de haute culture naturelle et d'atavisme déjà longtemps chrétien, comme Orcagna[1] ou Giotto[2]; cet atavisme étant plus sûr et plus enraciné, puisqu'il date au moins du quatrième siècle, que celui, accepté comme indiscutable par les biographes d'aujourd'hui, qui nous lie au dix-septième.

A travers l'histoire, chaque nouveau système vital amène fatalement une ère de modifications plastiques ; celle du Fils de Dieu, anti-dionysienne, correspondra avec sa religion, produisant la simplicité, l'amour chaste, le respect du pauvre, du malheureux et de l'ignorant ; la confiance dans une récompense suprême : un paradis albe, bleu et or.

Les premiers adhérents à la nouvelle croyance

1. 1308 (?)-1369, comme Giotto, peintre florentin.
2. Né à Colle en 1276, mort à Florence en 1336, ami du Dante qui parle de lui dans le chant IIe du *Purgatoire.*

chrétienne, qui se cachaient dans les catacombes, n'ignoraient nullement la décadence grecque transplantée chez eux sous le nom d'art romain. Donc, dès le commencement, l'œuvre de ceux qui vivaient dans les souterrains de la Via Appia n'est pas plus primitif que celui des Égyptiens, des Japonais, des Assyriens et des Hindous, exception faite naturellement, pour les signes et emblèmes dessinés par des amateurs aussi fanatiques qu'ignorants. Pour ceux-là, couvrir des fonds de niche était un passe-temps de braves gens traqués, obligés de rester enfermés. Parmi ces derniers, le véritable artiste était, comme toujours, l'exception. Mais, même si l'extrême aspect primesautier de l'esthétique des catacombes pouvait être appelé primitif dans ce sens qu'elle illustre, d'une façon toute hésitante encore, une idée nouvelle, cette expression n'a plus aucune raison d'être quand il est question de ceux qui, comme Cimabue [1] et Duccio [2], se rattachent à l'expression byzan-

1. Né à Florence en 1240, mort en 1304 (n° 1260, dans la salle des primitifs italiens).

2. Né à Sienne vers 1250, mort vers 1320.

tine ou comme ceux qui, par leur propre effort et leur foi, émeuvent : tel Ambroglio di Bondone [1], leur élève.

S'il y a eu, au temps du Dante, des inhabiles sur le bord de l'Arno, cela ne prouve rien. A toutes les époques et dans tous les pays on trouve des incomplets qui, avec un feu d'autant plus grand que leur capacité est limitée, se trompent, souvent délicieusement. Ne possédant, d'un côté, qu'un seul petit talent insuffisant à absorber la science nécessaire à toute œuvre parfaite, et, d'autre part, remplis de ce désir de produire qui vibre en tout individu naturellement doué, ils donneront des résultats aussi naïfs que l'espoir de leur âme bornée. Tels étaient certains anonymes dits de l'école de Giotto; tel celui qui peignit ce jardin de palais avec des figures du temps de Louis XIV, aujourd'hui à Fontainebleau (dans un couloir près des appartements de Mme de Maintenon) et cet autre auteur d'un *Cabinet du grand Dauphin* dans une des petites salles du premier

1. Nom véritable de Giotto.

Pl. II



Photo Giraudon

GIOTTO

St-Francois d'Assise (prédelle)

étage à Versailles; tel, de nos jours, le douanier Rousseau[1] qui a donné des preuves touchantes d'imperfection sentimentale, enfantine, et d'un goût qui touche à l'exquis.

Ceux qui avaient le droit de juger ont toujours su ce que j'énonce ici en toutes lettres et n'ont jamais pris ces Siennois et ces Florentins pour des commençants ou des essayeurs. Mais les mêmes qui avaient trouvé *barbares* les cathédrales de Guillaume de Sens et de Pierre de Montereau, avaient dénommé *primitifs* les maîtres des treizième et quatorzième siècles auxquels, à leur avis et par rapport à la Renaissance, il manquait le fini, la perfection linéaire, l'unité: quelque chose d'assez complexe enfin dont nous savons aujourd'hui le nom et qui s'appelle *le théâtral*.

C'est grâce à son manque de scrupule que la Renaissance italienne, se basant, en apparence, sur l'Hellénisme et ses suites, a si formidablement agi sur l'Europe, à ce moment-là, jeune

1. Une des gloires du Salon des Indépendants, mort en 1911.

encore. Chacun trouvait son compte dans ses principes : les savants et les simples, ceux qui appréciaient le luxe et ceux qui voulaient de l'austère autour d'eux. On y découvre du Grec et du Romain, parce qu'ils étaient oubliés ; du Roman et du Gothique, parce qu'ils étaient nécessaires ; du Maure et de l'Asiatique, parce qu'ils étaient presque inconnus, et du déisme et du panthéisme : le tout drapé du manteau théâtral.

Malgré tant de révolutions picturales, statuaires, philosophiques et politiques ; malgré Descartes, Jean-Jacques Rousseau et Stendhal, malgré Rembrandt, Chardin et Puvis ; malgré Houdon, Carpeaux et Rodin ; malgré Colbert, Mirabeau et Napoléon ; jamais, en ce pays-ci, pour ne pas parler des autres, la Renaissance n'a été nettement considérée comme terminée : telles ces époques de gloire dans l'Inde ou à Athènes que nous regardons comme achevées depuis des siècles, depuis presque toujours.

Pourtant il apparaît aujourd'hui trop clairement que le métier de peintres comme Tadeo

Gaddi [1], Pietro di Sano [2], Memmi [3], n'est pas le métier rudimentaire de gens qui n'ont pas tous les moyens d'exécution voulus pour un résultat déterminé.

Il faudrait plutôt chercher pourquoi il existe chez eux un certain mépris de la matière directe ? pourquoi l'enluminure joue toujours dans leurs peintures un rôle plus ou moins important? pourquoi ils ont employé, en général, des moyens, simples en apparence, et visibles à l'œil du croyant ou de l'observateur.

Pour cela, il faut se rappeler d'abord que tous les peintres avant le Léonard (souvent moines ou prêtres) sont croyants, convaincus de devoir au Ciel le chant symbolique des couleurs qu'ils savaient, comme de vrais chimistes, composer chacun selon sa science personnelle et secrète.

1. Né à Florence vers 1333, mort en 1396. Il y a une « Annonciation » de lui dans la salle des Primitifs.

2. 1406-1480, école siennoise. Il y a trois tableautins de ce peintre dans la même salle, n[os] 1128, 1130, 1132.

3. Travailla à Avignon au Palais des Papes, mort vers 1340. Le Louvre possède un *Christ marchant au Calvaire* (n° 1303).

Il faut se rappeler, de plus, qu'à côté des principaux personnages, religieux pour la plupart, qui animent leurs tableaux, l'or du ciel et les accessoires, le paysage, ses horizons et ses détails, tout a la même importance, sauf la substance même des objets ; les illustres imagiers chrétiens s'en détacheront en effet souvent pour plus s'attacher au sens spirituel des choses et des sujets. Quand ils rendent la perspective, ils hésitent devant les justes proportions ; parce qu'ils se souviennent avec autant d'amour, par exemple, d'un arbre ou des murs d'une ville éloignée, que de la fleur qui pousse au premier plan, ou du fruit qui croît sur l'arbre : reportons-nous ici à telle peinture de Fra Angelico [1].

Les *maîtres catholiques* ont, je dirai, trop de vénération pour ce qui existe et vibre dans la nature et dans leurs intérieurs où règnent d'instinct les vertus théologales et surtout la simpli-

1. 1389-1451. Prit l'habit dominicain à Fiesole d'où son surnom de da Fiesole. Au Louvre nous trouvons de Fra Angelico le *Martyre de saint Cosme et saint Damien*, et le célèbre *Couronnement de la Vierge* (aux sept prédelles) si bellement commenté par J.-K. Huysmans dans *la Cathédrale*.

cité, pour négliger n'importe quel détail. Ils découvrent tout, picturalement parlant.

On a reproché à Giotto de ne pas savoir dessiner le corps horizontalement placé, endormi ou au repos. Mais, n'exagérait-il pas la lourdeur du modèle afin de mieux rendre l'idée de sommeil, de fatigue, de mort?... Chez lui nous trouvons des oiseaux exécutés de façon telle que n'importe quelle époque académique postérieure n'eût rien pu y corriger. Qu'il ait été berger ou frère lai, peu importe, Giotto reste, dans le sens le plus absolu du mot, un maître qui traite de tout et qui mène tout à bonne fin, pénétré de ce qu'énonçait Chardin six siècles plus tard : « On se sert de couleurs mais on peint avec le sentiment » et non comme l'écrivait Michel-Ange à l'évêque de Sinigaglia : « on peint avec le cerveau ».

Il est donc impossible d'admettre que ce même Giotto ait ignoré par exemple les petits trucs d'une perspective factice qui manque à la chambre où dort un Pape et à la salle où ce dernier reçoit des moines dans les prédelles du *Saint François recevant les stigmates* (n° 1312).

*
* *

Dans le Nord, entre la Loire et l'Escaut, ceux qu'on appelle *Primitifs* sont les Van Eyck et leurs élèves, Jehan Fouquet [1], puis ces artistes de l'École de Bourgogne aux noms oubliés, qui nous ont laissé les traits de Philippe le Bon (nº 1003) et de Jean sans Peur (coll. Sauvageot), où se lit toute l'histoire de leur cour aristocratique et politicienne.

Les miniatures sur parchemin arrachées au livre d'heures d'Étienne Chevalier, sont grandes et évocatrices comme des fresques ; l'une d'elles représente sainte Marguerite [2] et ses compagnes aux cheveux si blonds, hors l'enceinte blanche d'un castel, dans un paysage vert clair à l'immense perspective où des moutons paissent et où passent des nobles à cheval : ne dirait-on pas un Puvis de Chavannes ?

1. 1410-1480. Son portrait en émail de Limoges est au Louvre. Autour du médaillon est inscrit : JOHES FOVQVET. (Nº D 201.)

2. Cette miniature est exposée dans une vitrine des petites salles françaises à côté de celle, non moins belle, représentant saint Martin partageant son manteau.

Mais les frères Van Eyck[1] et Fouquet et Memling[2] ont eu, eux, à l'encontre des Italiens, le souci de rendre le caractère matériel des choses. De nationalité plus jeune, moins poussés vers l'idéalisme, vivant sous des cieux moins bleus, ils connaissent le vent et la pluie et les rudes hivers qui les enfermaient chez eux. Dans la lumière douteuse et irrégulière de lampes à huile ou de flambeaux, blottis auprès du feu, ils passaient de longues heures perdues pour le travail à étudier un bibelot, une fleur desséchée, un bout d'étoffe qu'ils ne se contentaient pas de regarder seulement, mais qu'ils touchaient, qu'ils analysaient en écoutant un lai ou un rondeau. Il y a dans les petits cabinets hollandais une *Noces de Cana* de Gérard David[3], véritable poème brugeois, qui est un des derniers chefs-d'œuvre de la grande école flamande, avant l'invasion de l'italianisme théâtral et spéculatif.

1. Humbert, qui inventa la peinture à l'huile, vivait de 1366 à 1426. Jean, né vers 1380, mourut en 1440 à Bruges.
2. 1435-1496.
3. Né à Oudewater en Hollande, mort à Bruges en 1523.

Autour d'une table à nappe blanche, douze convives richement vêtus de brocard et parés de bijoux sont réunis ; derrière le marié et sa jeune épouse aux fins cheveux clairs couvrant les épaules, une tapisserie à fleurs est tendue ; parmi les viandes et les coupes on découvre des tranches de citron et du gros sel peints aussi magistralement que les portiques et les tourelles d'un hôtel de ville et d'un couvent, visibles entre les colonnes de granit rouge qui supportent le hall où se passe la fête.

Par terre, sur le devant, entre les donateurs à genoux, un sommelier et un jeune homme déplacent les vases dans lesquels le miracle s'accomplit.

Voilà bien un des plus admirables exemples de ce mélange de réel et de divin dont les *Maîtres catholiques* des Flandres surtout ont eu le secret [1].

1. Un autre splendide exemple serait *la Vierge aux donateurs* de Hans Memling (salle Duchatel), ou bien *le Banquier et sa femme* de Quentin Matsys (nº 1566 A) ou encore *la Parabole des Aveugles* de Breughel le Vieux.



Photo Giraudon

LUÏS DALMAU

L'Intronisation de St-Isidore

*
* *

En Espagne, après l'extermination des Maures, l'élément septentrional prévaut sur un latinisme venant de la presqu'île voisine, considérée à Madrid et à Tolède comme toujours imbue de tendances païennes. L'art du quatorzième et du quinzième siècles, souvent d'origine néerlandaise, voit, par cela même, sa période de plein épanouissement retardée.

Était-ce un dernier reste de la civilisation gothe renaissant de ses cendres, qui facilitait cette adaptation aux principes réalistes des Pays-Bas, malgré l'influence arabe qui naturellement persistait encore ?

Comme type de pur art hispano-catholique, je vois surtout *l'Intronisation de saint Isidore de Séville* par Luis Dalmau, où l'ascétisme et la mortification sont visibles même sur la figure des anges aux orbites cernés de noir.

A droite du trône de pierre de la Vierge magnanime, se tient à genoux saint Antoine avec son gros bâton et son cochon légendaire. Les saintes, derrière lui, portent dans les mains

leurs instruments de torture ou, sur des plats, deux yeux et deux seins sacrifiés.

Tout cela est écrasant à la fois de vérité réaliste et de mysticisme. Les premiers peintres ibériques de la même époque aiment l'éclat du vermeil comme fond à ces scènes [1], cruelles à force d'être sincères, alliant ainsi les derniers vestiges d'un héritage oriental à la crudité des Saintes Écritures. Seuls les maîtres de l'École de Cologne les égalent en ce naturalisme biblique, rendu chez eux plus cruel encore par la franche copie des rustres germains qui leur servaient de modèle. Holbein le jeune [2], le Clouet allemand, et Albert Dürer [3], qui renferme en soi un Fouquet et un Mantegna combinés, sont les derniers de la grande période teutonne.

A côté des peintres de Castille se groupent ceux du Midi de la France, à peu près de la

1. On trouve dans les petites salles françaises quatre tableaux dits « franco-espagnols de la première moitié du quinzième siècle » qui représentent des scènes de la vie de saint Georges, et ont toutes les qualités d'une peinture espagnole pure.

2. Né à Augsbourg 1497, mort à Londres 1543.

3. Nurenbergeois, 1471-1528.

même époque, desquels on peut dire, qu'à peine effleurés par les influences venues d'ailleurs, ils sont les maîtres de la décoration pure, dépassant Fra Angelico et Giotto par l'étendue de leurs conceptions murales et Gozzoli [1] et Dominico Ghirlandajo [2], plus magnifiques assurément, mais déjà trop dramatiques pour être maîtres absolus de leurs murailles. Ce qui reste d'eux dans la tour de la garde-robe du château des Papes sur le Rhône, où ils peignaient la chasse, la pêche, la cueillette des fruits, suffit amplement à le prouver.

La *Pietà d'Avignon* atteint la limite de la perfection dans l'harmonie linéaire, avec son groupement en demi-cercle d'une Magdeleine repentie, d'un saint Jean efféminé, d'un prêtre en contemplation autour de la Vierge de douleur tenant contre ses genoux le raide corps d'ivoire du Crucifié qui s'incline parallèle à la courbe principale formée par les têtes des personnages

1. Florentin, né en 1420, mort à Pise en 1498.

2. Florentin, né en 1449, mort vers 1495, avait deux frères, peintres comme lui (nos 1321, 1322 et 1323, salle des sept mètres).

sur un fond éclatant où se dessinent à peine les murs de Jérusalem et le Calvaire.

*
* *

Ce n'est nullement mon intention de faire ici l'historique des peintres dits « primitifs » — auxquels dorénavant nous donnerons le nom qu'ils méritent de « maîtres catholiques » — qui travaillaient entre la Méditerranée et la mer du Nord. Mon but est seulement de faire comprendre que Fra Angelico et Fouquet et Memling et Wolgemut[1] et les autres, savaient tous les secrets de l'art de peindre qu'on s'est imaginé découvrir depuis. Leur grande vertu, celle qui les rend difficiles à comprendre aujourd'hui, c'est qu'ils ont poussé leur scrupule d'artiste à ne rendre que ce qu'ils éprouvaient ; leur seul dessein était de mettre à nu leur personnalité de croyants humbles et inspirés, oubliant souvent de signer des chefs-d'œuvre.

En ce temps-là, les individus dépendant en-

1. Maître d'Albert Dürer.

tièrement de leur vocation et non pas des occasions qui se présentaient, on entrait dans une carrière parce qu'on l'aimait. Il en était ainsi pour les petits métiers comme pour les grands. On partait pour la guerre parce qu'on avait envie de se battre et on devenait clerc parce qu'on aimait s'instruire. Chacun savait selon son pouvoir et, ni la science, ni les arts, n'étaient catalogués par une arrogante caste de savants solennels et mandarinants. Si la gloire venait, elle était un avant-goût des joies célestes et non la certitude ou de la fortune ou d'une vie de persécutions. Je ne dis pas que l'artiste avait peur du sacrifice, ni qu'il dédaignait les plaisirs du monde, la richesse ou la renommée; mais, sa préoccupation était autre. L'aisance venait, avec plus de sûreté même que de nos jours, à mesure que l'œuvre était apprécié : le peintre, l'architecte, le sculpteur, le poète, était l'ami du noble, le plus intime des serviteurs royaux, l'aimé des femmes, l'enfant chéri parmi les frères du couvent ; il était mieux que payé, il faisait partie de la maison et avait ainsi tout le temps et tous les moyens d'ap-

profondir les mystères des lignes et des couleurs.

Tout cela tend à disparaître dès la Renaissance qui va se propageant à travers l'Europe et se modifie aisément, tel une espèce d'Islamisme esthétique, selon les climats, les traditions, les mœurs, pour des raisons énoncées plus haut. L'art devient une affaire, la concurrence commence. Dans la cohorte de ses plus célèbres servants, on trouve des débrouillards jaloux et des arrivistes avides qui, malgré leurs dons presque surnaturels, n'hésitent devant aucune concession ou lâcheté artistique, dans leur prédominant désir de flatter et de plaire. Tels Benvenuto Cellini, Sébastien del Piombo et André del Sarto ; tel Raphaël qui change trois fois de manière en vingt ans ; tel le Titien qui fait du portrait à ressemblance garantie : comparez *l'Homme au gant* à son *François Ier* vu par des yeux de courtisans.

S'imaginent-ils trop savoir pour daigner faire de l'honnête peinture ? Un seul et même individu écrit de la musique, de la poésie, des romans, des manuels, joue de la flûte, construit

des digues, le tout à la fois[1]... C'est bien de Vinci, entre autres, que je veux parler. Je ne prétends pas dire qu'il ne fut pas grand, mais fut-il un grand peintre?

J'ai, pendant dix ans, cherché en vain le rare sourire de Mona Lisa, qu'ont glorifié pendant quatre siècles les savants et les écrivains; je sais que la couleur de l'auteur de *la Cène* ne tient pas, ni sur ses fresques ni sur ses panneaux où il met de tout excepté cette seule, cette unique chose que les véritables peintres, ceux qu'on appelait les *primitifs* y mettaient : leur âme. Tous, après ces derniers, drapent leurs images comme pour la comédie; tous, après ceux de l'époque qui commence par le grand Saint d'Assise et finit, en Italie du moins, vers l'avènement de Jules II, tous peignent pour une autre raison que le besoin de s'épancher et de décorer.

Sans tenir compte de quelques ramifications tardives, l'époque des *Maîtres catholiques* italiens va donc de Giotto à Mantegna qui meurt

1. Ils poussaient du reste rarement plusieurs métiers jusqu'au bout.

en 1506, le Pérugin dont *le Saint Sébastien* [1] rappelle déjà trop l'Apollon Sauroctone de la galerie des antiques, étant un cas fort douteux.

1. N° 1563A de l'ancien catalogue.



Photo Giraudon

Ecole d'Avignon

PIÉTA

II

LES VÊPRES D'AMERIGHI

LES VÊPRES D'AMERIGHI [1]

Sie singen : Grosser Gott, dich lobt
Die gläubige Gemeinde :
Vernichte unsre Feinde.

R. Schänkel.

C'est à la tombée du jour, dans une église romane, parmi les bâtisses monastiques et les maisons balustrées d'une petite ville de Calabre ou de Sicile.

Une lueur bâtarde, faite de rares lampadaires qu'on vient d'allumer et des derniers rais du soleil, vacille entre les colonnes.

De ci, de là, des ombres bougent. L'autel luit vaguement dans le fond, sous six larmes de lumière.

1. N° 1123 de la Grande Galerie.

Au coin de la grande nef et du transept sud, s'accroche, tel un nid, la loggia de la maîtrise : c'est là-haut que le Caravage a groupé son tableau. Au milieu scintille l'étoffe précieuse qui, verte et vermeil patiné, lourdement brodée d'un médaillon où l'on voit la Vierge et son enfant, recouvre le pupitre à musique.

Et derrière, et à droite et à gauche sont massées une dizaine de figures l'une sur l'autre, dans ce petit espace, éclairé d'un côté, dans l'ombre là où l'on découvre le paysage lointain.

Un lustre projette-t-il un vif éclat sur les deux jeunes gens du premier plan? Est-ce un effet d'atelier, artificiel comme ceux que Guido Reni emploie trop volontiers? Filtre-t-il assez de clarté à travers les vitraux d'en face pour illuminer la scène? Peu importe.

On remarque, presqu'au centre du tableau, une tache blanche. C'est le haut d'une feuille de papier roulée, tenue (?) par la main d'un probe vieillard qui fait penser à l'un des personnages de l'enterrement d'Ornans. Ils sont difficilement explicables, ces maigres doigts qui

tiennent le rouleau clair ; et sûrement la position du bras qu'on ne voit pas est fatigante, sinon impossible. Mais Amerighi avait besoin de ce point lumineux entre les boules de cuivre, pareilles à trois ampoules d'or terni, qui ornent le haut du chevalet et les figures qui se trouvent à l'arrière-plan.

Quand on laisse errer son regard le long de la toile on découvre, après l'organiste, d'abord un chanteur à bésicles cernées de corne qui a l'air du poète Quevedo dont Murillo nous a laissé un portrait[1]. Son voisin qui souffle dans une trompette à coulisse est à peine visible, ainsi que ses deux compagnons.

Et c'est seulement au joueur de guitare que la scène commence à se préciser. Le haut de l'instrument, avec ses chevilles à corde, tenu par une griffe experte, monte de biais jusqu'au cadre et se perd dans la nuit.

A côté du vieux chantre dont nous parlions tout à l'heure, surgissent deux têtes, visages de rustres, le premier brun, le second roux comme

1. Sous le n° 1718, dans la salle Lacaze.

un personnage de Brouwer [1]. Tous portent le col en toile blanche, à l'espagnole.

Reste ce couple d'adolescents dont on pourrait dire qu'avec l'armature torse de la haute liseuse ils forment le premier plan, le côté sénestre où encore s'effacent les traits d'un homme assis, étant entièrement enténébré. Ce sont des frères aux visages frais et vierges, aux grands yeux attentifs.

L'aîné s'appuie amicalement sur l'épaule de l'autre; il est vêtu d'un justaucorps clair sous un manteau de velours bleu et coiffé d'une toque de même étoffe, que surmontent des plumes aux tons d'ivoire. Le plus jeune porte un pourpoint jaune uni, très simple, étroitement boutonné au milieu. L'un d'eux tient devant lui un petit cahier de musique, rappel du rouleau blanc de plus haut. Ces pages, ces jeunes chevaliers sont aussi peu italiens que possible; et leurs chairs sont traitées d'une façon nettement flamande.

1. Peintre hollandais né à Haerlem en 1608, mort jeune, probablement d'une vie de débauche, en 1640. Dans un

C'est là notre peinture. Elle offre les défauts qu'on a souvent reprochés au Caravage, principalement l'abus dans ses carnations et ses demi-teintes de l'ocre de Nocera, cette *terre d'ombre*, sujette à pousser au noir et d'où provient l'obscurité désagréable et souvent à contre-sens qui est répandue en général dans son œuvre. Mais l'ensemble, plein de réalisme nordique et de lourd mysticisme, nous met ici en présence d'une réalisation d'art exceptionnelle et excitant à la recherche.

Voilà un homme presque milanais, à la fin du seizième siècle, tout imprégné des Vénitiens et des Romains, un homme qui étudie et travaille autour du Vatican et qui traverse l'Italie de Florence jusqu'à Naples. Voilà un artiste nourri de Renaissance, vivant dans ce pays de marbre et de pourpre, respirant son ciel d'azur éthéré. Et que nous lègue-t-il?

des cabinets hollandais nous trouvons entre autres son *Fumeur ivre*.

*
* *

Amerighi appartient à cette famille de peintres dont font partie le Greco un peu plus vieux, Ribera, malgré sa révoltante banalité, un peu plus jeune, et à laquelle se rattache par des liens plus éloignés un Van Dyck par exemple. Chez tous ceux-là, on trouve cette sincérité qui ne craint ni l'insistance ni les redites et n'appartient qu'à ces peintres étrangers au pays où leur art trouve son expression.

Le Caravage, fils prodigue d'un *maître maçon*, se fait manœuvre. S'il n'est pas à proprement parler un étranger dans son pays, il l'est pourtant par son éducation négligée et son manque de culture. De même que le Greco en Espagne et Ribera à Naples, du fait de leur origine, il était barbare chez lui par sa rudesse populaire. C'est aussi le cas de beaucoup de peintres hollandais de basse extraction et qui échappent, dans ce pays de réforme, à l'idéalisme religieux des séminaires. Nous voyons ainsi que certains petits maîtres néerlandais, comme Jean-Baptiste Wee-



Photo Giraudon

MANTEGNA

Saint-Sébastien (détail)

nix et Berghem d'une façon, Hendrik van Limborcht d'une autre, les Philippe van Dyck, les van der Werf, d'une manière différente encore, peignaient, autant qu'ils le pouvaient, à l'italienne. Heemskerk s'essayait à faire du Michel-Ange et Bloemaert du Corrège [1]. (Nous ne par lons naturellement pas de l'ascendant logique du Quattro-cento sur les Flandres et les Pays-Bas.)

Pourquoi ne pas accepter, en principe, que, par des influences maritimes ou plus directes, il y ait eu des exemples isolés de petits ou de grands artistes dans le même cas en Italie [2] !

On parle en Europe et surtout sur les côtes, dans les ports, dans les îles, de ce merveilleux petit pays avec son art personnel, son gouvernement de révolte, ses habitudes à part et exagérées jusqu'à la légende, en guerre contre l'Espagne puissante, catholique et fermée. Il y a

1. Tous peintres de la deuxième partie du dix-septième siècle. Plusieurs parmi eux ne meurent qu'au dix-huitième.

2. On pourrait citer comme tels Campi et Matteo Preti dont parle Émile Bernard dans ses *Souvenirs sur Paul Cezanne*.

autre chose encore : cette Espagne même, qui, malgré les revers politiques, exerce une action stable dans les Deux-Siciles, n'est pas un pays méridional comme l'Italie. Cela s'entend aux sons de sa langue ; cela se conçoit pour celui qui a vu la dure lutte du paysan espagnol contre une terre aride comme n'en connaissent ni le Midi français ni l'Italie. Et cela s'explique surtout par la victoire entêtée des Visigoths sur les Maures, l'élément méditerranéen refoulé, opprimé.

Eh bien, je m'imagine Amerighi influencé par les Espagnols en Sicile, touché au cours de ses voyages par l'esprit du nord qui souffle à travers l'Europe. Tout ce qui est typiquement italien : un sens inné de la vérité décorative, comme chez les Vénitiens, celui de la poésie, ou, poussé au pire, de la métaphysique des Florentins, tout cela manque chez lui. Il n'a pas non plus ce sens du romantisme de l'école de Naples, comme un Salvator Rosa, qui n'est sauvage que par littérature.

C'est un peu un halluciné comme le Greco, avec la bonhomie de Frans Hals. C'est un Don

Quichotte du peuple, sans lectures ; ses moulins à vent ce sont les académies. Et pour son honneur pictural il se bat comme un mousquetaire.

Du reste, c'en est fini de la peinture italienne. Et ce n'est pas l'école bolonaise, ayant d'ailleurs, à la fin, pour chef un Flamand [1] qui sauvera de la décadence le pays des papes et des Médicis.

*
* *

Michelangelo Amereghi, Amerighi ou Merighi, ou Merisio, ou Merisi, ou Meragi, ou Morigi, dit Caravaggio parce que né sur les terres d'un seigneur de ce nom, est, malgré un moment de quasi-universelle célébrité, presque un inconnu pour nous.

Sa vie, dans laquelle deux ou trois épisodes sont certains et servent de point de repère, est une suite fantastique de dur labeur, d'actions énergiques, de querelles privées, de démêlés avec la justice, d'apothéoses et de revers, de beaux répits et de poursuites.

1. Denis Calvaert, mort en 1619.

Parmi ses amis ou protecteurs il compte le poète Morino, une des gloires de son époque, qui fut l'intime de Concini. A Rome, les cardinaux Borghèse, Del Monte, d'autres encore, lui procurent des places ou des travaux plus ou moins rémunérés. Enfin, il lie connaissance avec le prétentieux chevalier d'Arpino, petit aristocrate pédant, plus connu en art sous le sobriquet du Josépin ; on aurait déjà oublié son nom, n'était la méprisante haine dont notre héros le poursuivit plus tard, haine qui fut une des nombreuses causes de la disparition prématurée du Caravage, mort à quarante ans.

L'œil malicieux, les boucles longues, une vaniteuse petite moustache sous un nez aquilin, un bouc au-dessous de la lèvre sensuelle : le voilà tel qu'il se peint pour un certain Sansovino, en échange de deux poules, comme en fait foi la spirituelle souscription de la toile [1].

1. Ce portrait se trouve à la galerie nationale de Budapest. Ce Sansonvino, fermier probablement, n'a rien à faire avec les deux Sansovino, sculpteurs célèbres, surtout Jacopo, par ses démêlés avec Michel-Ange, mort à Venise en 1570.

Il est coiffé d'un mouchoir noué, un peu comme Chardin dans son portrait au pastel par lui-même.

Aux Offices de Florence, nous le revoyons, vieux à trente-huit ans, les traits fatigués, un grand chagrin sur le front. Sa chevelure est moins abondante et grisonne. Mais ce n'est aucunement le bandit à la tignasse embroussaillée que l'on s'imaginerait en lisant son histoire.

Il faut reconnaître que, dans ses deux effigies peintes par lui-même, rien n'indique l'aventurier, le condottière. Sur son portrait jeune il a l'air d'un artisan madré ; sur l'autre d'un artiste amer, fatigué plutôt que révolté.

On en vient à se demander si vraiment Amerighi n'a pas été calomnié de parti pris, tout comme un Jean-Jacques de la peinture ; s'il n'a pas été représenté « comme une bête féroce » alors qu'il n'était que traqué et persécuté ; s'il n'y a pas eu là un de ces complots sournois implacables, pleins de fiel et de haine ingénieuse qui, lorsqu'ils sont savamment ourdis, peuvent ruiner à jamais un artiste pendant sa vie et

même après sa mort. On devine un douloureux mystère, une grande injustice cachée dans ce vieillissement si prompt d'un homme qui, au matin de sa carrière, semblait armé d'une aussi paisible fougue, d'une aussi avantageuse assurance.

Le Caravage sait « en finir avec les routines académiques et les misères professorales ». Et cela suffisait, déjà en ce temps-là, en dépit d'une certaine faveur, pour perdre ou, du moins, affamer un inventeur.

Quand il quitte Rome à la hâte, Spada [1] l'accompagne pendant quelque temps. Le salon carré possède de ce dernier une *Leçon de musique* qui est une véritable antithèse au tableau d'Amerighi. Rien de fantastique dans cette saine composition, aussi gaie que sage. Il serait intéressant de savoir si, par rencontre, les deux camarades de route, au repos sous un arbre, ne s'étaient pas proposé de traiter le même sujet. L'opposition flagrante de leurs deux natures justifie bien leur amitié, et le caprice du sort

1. Bolonais, 1576-1622.

qui a fini par réunir ces deux toiles dans notre Musée national semble particulièrement heureux.

Le neutre Annibal Carrage [1] dit d'Amerighi « qu'il broie de la chair dans les ténèbres », ce qui ferait de ce peintre un précurseur du clair obscur ; mais cette boutade est, sans doute, moins un compliment qu'une remarque aigre-douce, applicable à sa vie même plutôt qu'à son œuvre. Un duel suit l'autre ; et je me figure notre héros en fuite éperdue, s'arrêtant dans quelque grand bourg, où il trouve gîte et abri à la cure hospitalière, chantant lui-même complies de temps en temps, par reconnaissance, sinon envers le Très-Haut, du moins pour son bon hôte de prêtre. C'est alors, pendant cette halte dans son existence tourmentée, qu'il peint ce concert religieux.

A vrai dire, il est sans patrie, sans famille, ce qui explique l'attraction sur lui des idées nouvelles que ne contrariait aucune routine de tradition. Ce vagabond de génie devait être natu-

1. Le plus fameux des trois Carrage, né à Bologne en 1560, mort à Rome en 1609.

rellement tenté par cette liberté d'art et de vie dont le goût, à ce moment, est si nettement septentrional.

Le voilà à la tâche, le pinceau à la main, l'œil scrutateur, le geste prompt, mâchant un juron familier. Regardez comment il masse ses bonshommes. Considérez l'une après l'autre ces têtes qui semblent toutes étrangères à son pays natal, nous l'avons constaté déjà : ces faces flamandes, ce vieillard à l'honnête figure rose — on dirait bien le père de l'homme à la guitare — qui pourrait être un de nos contemporains, ces jeunes gens aux traits empreints d'une grave et paisible ardeur, ce profil espagnol. Tout, dans cette réalisation de lumière et d'ombre qui va jusqu'à l'exagération, rappelle le métier des portraitistes modernes, en commençant par Rembrandt et Hals, en passant par Courbet et Manet.

Voyons, du reste, d'autres toiles d'Amerighi, comme par exemple cette mauvaise effigie d'Alof de Wignancourt[1] qui, sans doute à cause de trop rares séances que put lui accorder le modèle,

1. N° 1124 de l'ancien catalogue.

n'est que la soigneuse reproduction d'une armure périmée au-dessous d'une tête sans grande expression. Mais examinons le page qui tient entre ses mains le casque du Grand Maître de l'ordre de Malte. Sans hésiter on pense à tel fils de noble de Séville, traité froidement, volontairement, méthodiquement, par Velasquez. Ce profil presque exsangue, aux cheveux de chanvre, cet œil anémique, cette figure sobrement et solidement campée, vivante, où le corps délicat se devine sous le vêtement, évoquent directement le peintre de Philippe II.

Quant à *l'Ensevelissement du Christ*, au Vatican, à *la Mort de la Vierge*, ici [1], ce sont de grandes machines de commande qui semblent, dans leur facture composite, avec leur allure théâtrale, l'œuvre d'un disciple de Murillo échoué à Anvers.

*
* *

Il m'a paru nécessaire de consacrer quelques heures à cette peinture délaissée parmi tant

1. N° 1121 de l'ancien catalogue.

de choses si connues et souvent si médiocres.

Je me souviendrai toujours, d'un tôt crépuscule, quand presque seul dans la grande galerie, j'ai cru entendre s'échapper, sous les doigts de cet organiste à peine distinct, des sons comme d'un psaume de Palestrini. Les pieux laïcs qui de leurs voix le suivaient et les deux amateurs aux instruments mondains, avec leur air d'appartenir tous à des patries différentes, étaient bien réunis là au nom du caprice d'un peintre *maudit*, dont je revivais un moment de repos furtif.

Et dehors, au couchant sur le fleuve, ce faible chant, qui se faisait tout de mélancolie, m'a rappelé la fin ingrate d'Amerighi revenant de Malte, enfin chevalier, restant, au moment d'aller venger son honneur d'esthète, seul sur la côte napolitaine, abattu par une insolation. Il revit alors, dans l'ombre de son cerveau enfiévré qui avait tant aimé la lumière, la maison paternelle ensoleillée et Palerme aux quais pompeux et cette basilique aux accents lointains où lentement descendait le soir.

III

LE PORTRAIT
D'UNE PENSIONNAIRE INCONNUE
DE PORT-ROYAL

PAR

Philippe de CHAMPAIGNE

LE PORTRAIT
D'UNE PENSIONNAIRE INCONNUE
DE PORT-ROYAL[1]

PAR

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

They are all gone into the world of light!

H. VAUGHAN.

QUAND l'âme est triste, quand c'est l'automne sur les Tuileries, quand j'ai besoin d'un ferme espoir, d'une consolation forte, j'aime à m'attarder devant les toiles pleines de foi de Philippe de Champaigne.

Une d'elles surtout m'attire. C'est l'image de

1. N° 1943 de l'ancien catalogue.

la dame pâle, qui, plus que les autres, évoque à mon gré la vie intègre du peintre et l'esprit de Port-Royal.

Avant d'essayer d'en pénétrer le mystère dévot, je me plais à imaginer la grise vallée de Chevreuse, par un jour de novembre, avec, dans le fond, les neutres bâtisses de son abbaye dont le clocher pique droit au ciel.

Dans ce pays simple et silencieux, je vois sur la route bordée d'arbres presque défeuillés, s'avancer un homme robuste, vêtu de sombre.

Sous son large chapeau de feutre, il ressemble vaguement à deux de ses contemporains à peine ses aînés : à Poussin et à Cromwell.

Dans l'œuvre de notre peintre, je retrouve un élément de polémique religieuse, qui, telle une odeur d'ancien sanctuaire, rend sa peinture orthodoxe par synthèse. Et je me figure Champaigne poursuivant son chemin, rêveur, semblant étudier ce décor monotone et bien ordonné comme toute la nature de l'Ile-de-France avec sa ruine du château de la Madeleine contre le ciel gris.

Il nous montre souvent, orné d'une église, au

fond de ses tableaux, ce paysage uni et de tout repos où se trouvaient bien à leur place les saintes gens qui y demeuraient ; où l'esprit des d'Andilly dominait naturellement.

*
* *

Il est nécessaire de nous souvenir ici des grands et des petits talents du dix-septième siècle pouvant jeter une lumière sur le crépuscule mystique du seul peintre qui nous ait légué, en des portraits glorieux, l'atmosphère de Port-Royal.

Tout, en ce temps-là, comme le paysage dont nous parlions, commençait à être un peu « de tout repos » ; je veux dire à manquer d'héroïsme : c'est la cour qui va à la guerre en carrosse et pour laquelle Le Nôtre va pousser à l'extrême la mode de tailler symétriquement arbres et arbustes ; c'est encore de Retz [1] dont Philippe de Champaigne fait un portrait significatif et qui,

1. A côté du grand cardinal et de De Retz, il en peint un troisième, Mazarin, qui voisine à Chantilly avec son prédécesseur.

grand pénitent, se retire en une lointaine campagne, suivi, écrit-il, *seulement* d'un cuisinier et de trois domestiques. Et c'est en plein Paris, autour du Marais où l'on empoisonne bourgeoisement.

Le portraitiste de Richelieu [1] possède le courage théologique de Port-Royal qui suffit à son art de croyant distingué.

Ceux qui, dans ce siècle, riches de l'héroïsme indispensable et spontané, régneront par leurs dons naturels le long des temps, ce sont La Fontaine, Corneille, Molière, Pascal, Poussin et Jacques Callot, mort trop jeune.

Il y eut le grand jardinier de Trianon et Hardouin Mansard, La Rochefoucauld et Puget, Jean-Baptiste Lully et Mme de Sévigné... Mais tous, comme Philippe de Champaigne, participaient à un degré différent, c'est entendu, de

1. Philippe de Champaigne nous a laissé plusieurs portraits de Richelieu : celui du Louvre, celui du musée de Chantilly, qui est une œuvre de jeunesse et un autre, le plus beau, qui est à Londres, une réplique de celui de notre musée national, où l'on voit un paysage dans le fond du tableau, au delà des draperies rouges.

Pl. VI



Photo Giraudon

Michelangelo AMERIGHI

Le Concert (détail)

ces patientes et suffisantes convictions propres à leur temps, tel le prodigieux Jean Racine dont M. Lanson dit qu' « il vécut ce qu'il devait peindre » ; ce qui explique que, chez lui comme chez l'auteur de la *Dame inconnue*, l'écriture est belliqueuse sans que peut-être il s'en rende toujours compte.

Tous ceux-là me paraissent les logiques enfants du seizième siècle qui s'était achevé dramatiquement. La place des deux apôtres d'art de Port-Royal n'est pas à côté des génies que je viens de citer et auxquels, sans hésiter, il faut joindre le Lorrain que nous retrouverons plus loin.

Sans le sévère Jansénius et sans l'essentiel Descartes, qui, sur des données radicalement opposées, ramènent tous deux l'héroïsme humain au strict nécessaire, sans eux, pas de Racine ni de Philippe de Champaigne.

Le *Discours de la méthode*, écrit par l'un, vibrait déjà pour l'autre. *La Compagnie des Indes* inaugurant l'héroïsme financier, la nouvelle philosophie anglaise, les dures et durables paroles de l'évêque d'Ypres l'avaient préparé.

Les rois, par la faute d'Henri de Navarre, protestant et populaire, ayant perdu de leur droit divin, deviennent hommes d'affaires et diplomates. Les Médicis, « ces filles de banquiers », ont laissé, elles aussi, des traces profondes dans le sol onduleux de la Gaule.

Donc, avec Philippe de Champaigne, commence également une ère nouvelle dans le pays de Clouet, portraitiste infaillible parmi les derniers « Maîtres catholiques » français ; une ère qui marche parallèlement avec les années laborieuses de Frans Hals de Haerlem et ses élèves, et à laquelle se rattachent, par exemple, Claude Lefébure et Martin Lambert.

Encore ceci : dans les répliques du petit Eliacin, on entend clairement résonner une leçon des ermites de Chevreuse aux insoucieux de Versailles ; et les phrases indignées d'Esther ne sont que l'écho d'un avertissement venant de Port-Royal.

De même les tableaux du peintre selon saint Augustin, en face des turbulentes flatteries d'un Le Brun, à côté de dieux et de cupidons à traits

bourbonnesques, apparaissent pleins de reproches et d'âpres sermons.

Le maître de l'Abbaye, né en 1602, a vécu sous deux rois : Louis XIII [1], qui lui demande plusieurs fois de fixer son image, Louis XIV qui parut l'ignorer.

Quand Rigaud, le médiocre, est appelé à peindre le Roi Soleil aux talons rouges, il est jeune et loin d'avoir donné les preuves d'un Champaigne qui n'avait plus été invité ni à Saint-Germain, ni à Chambord.

En fait de courtisans, le vieux peintre réunit, sur une toile, deux de ses amis : François Mansard et Claude Perrault.

Sainte-Beuve nous l'a nettement démontré : depuis sa métamorphose de plus en plus janséniste, depuis 1640, on n'était plus impunément

1. Au Louvre se trouve un portrait, par Philippe de Champaigne, de ce roi, revêtu de l'armure qu'on admire encore aujourd'hui au musée des Invalides (n° 1937). A Toulouse, au Musée municipal, il y a une grande toile du même maître, représentant Louis XIII entouré de quatre chevaliers de l'Ordre du Saint-Esprit, œuvre de jeunesse, probablement de la même époque que le Richelieu de Chantilly.

de Port-Royal. Que Champaigne en fût, c'est trop lisible dans les traits de ceux dont il devint bientôt le peintre attitré, après une sage jeunesse pendant laquelle il s'essaya d'abord au paysage à l'instar de son paternel ami, Poussin.

Sa cour se trouvait dès lors dans l'austère maison de ces Messieurs ou chez des particuliers où il fréquentait, se formant comme Frans Hals une clientèle dans la grande bourgeoisie.

Du reste, il pouvait se consoler facilement de ne pas être des bals costumés ou des fêtes à giorno : Nicolas Poussin, mécontent déjà sous Louis XIII, de ce qu'on l'employait « continuellement à des bagatelles », et Claude Gellée méprisant trop l'argent, ne viennent pas eux, non plus, se distraire dans les bocages royaux.

Notre peintre avait donné son effort au Palais Richelieu et au Luxembourg, où il rencontrait Rubens et son obéissant De Fouquières ; il succédera au probe Duchesne dont il épousera la fille. Mais, par prédestination, on le retrouve chez les Carmélites du faubourg Saint-Jacques au Val-de-Grâce, où son ombre ascétique vague

aujourd'hui entre celles du pompeux Bossuet et de sœur Louise de la Miséricorde.

Enfin, nous le voyons encore à la vieille Université, parmi les licenciés sorbonniques, se faisant amis et admirateurs, essayant de racoler, peut-être, pour ses frères de la vallée de Chevreuse.

Tout, d'ailleurs, dans sa vie, le tient à l'écart des tentations citadines.

Dès son arrivée à Paris, il entre, je dirai presque comme oblat, au collège de Laon, « au pied de la montagne Sainte-Geneviève » ; cette institution occupait alors un hôtel dans la rue Jean-de-Beauvais, et était fréquentée, selon l'esprit des fondateurs, par de pauvres escholiers de province. Le jeune Philippe y rencontre fort utilement Poussin.

Or, il n'est nullement obligé de s'installer là, étant le fils de bourgeois aisés, comme l'observe M. Gazier dans une étude sur *Ph. et J.-B. de Champaigne*[1]. Par un heureux hasard, ses parents ne contrecarrant pas la vocation évidente

1. Jean-Baptiste (1631-1681), neveu de Philippe de Champaigne, fut l'élève de son oncle qu'il imita.

de leur enfant merveilleusement doué, les fonds nécessaires à ses études ne lui manquaient nullement. Son entrée dans cette maison pacifique nous montre formellement le peu d'attrait qu'avait pour lui la société de ceux qui croient trouver dans la jouissance la seule raison de vivre.

Les quelques mois qu'il passa dans *le monde* ne laissent de trace ni dans son caractère, ni dans ses productions.

La foi l'attire. Il en peint toutes les phases, il en extrait toute une éthique personnelle.

S'il a immortalisé un roi, c'est un roi catholique qu'on dirait sortant d'un Escurial.

A part les portraits, on pourrait dire qu'il est hanté de sujets bibliques, qui le poussent vers les coupoles et les murailles des temples.

Quand plus tard, il aura perdu femme et enfants, il se consolera chrétiennement, sans révolte, acceptant sans murmure les décrets du ciel.

Une fille lui reste, maladive, mais ayant le regard droit et clair de son père. Elle prend la robe grise à croix rouge des nonnes jansénistes.

A ce moment il devient, lui aussi, membre de Port-Royal ; membre libre qui s'en va quelquefois à la ville, mais qui revient toujours, réservant les meilleures de ses œuvres, la plus grande part de ses biens au lieu de sa retraite.

Il nous était donc utile de dresser la statue nette du vieil artiste, allant voir, un jour d'arrière-saison, le dernier être qui lui restât de son foyer, sœur Catherine de Sainte-Suzanne.

*
* *

Les portraits d'inconnus ou d'inconnues, par les grands maîtres de toutes les écoles, sont toujours leurs chefs-d'œuvre, la *ressemblance garantie* demandée par les clients riches ou influents, n'étant pas exigée par l'ami poète ou le modèle de choix. L'*Homme au gant* du Titien, dont nous avons déjà parlé, l'*Homme à l'œillet* de Holbein (n° 2720), l'*Homme à l'épée* inachevé (n° 1976) de Van Dyck l'attestent. Qui sont-ils ?

Leurs regards nous défient pour toujours. La *Femme inconnue* de Philippe de Champaigne

appartient à cette famille spirituelle qui, gardant parfois ses propres secrets, nous livre le caractère, le goût, la vie intérieure de l'artiste.

On pourra lire tous les volumes sur Port-Royal, toutes les études sur son peintre, toutes les correspondances philosophiques et juridiques de l'époque ; tel beau vers du jeune Racine ou une toile de Champaigne nous en diront plus long, étant imprégnés de l'esprit dont leur auteur fut nourri.

*
* *

Elle est d'un siècle qui connaît l'équilibre et qui sait comment on le maintient.

Rémy de Gourmont.

Les yeux clairs dans un visage albe et ovale, les lèvres fines et à peine rougies sur lesquelles un nez bien proportionné jette son ombre, un petit pli de beauté ancienne au menton pensif, et tout cela sous une chevelure châtain que couvre un voile fixé en arrière, tel qu'en por-

tent les dames de l'Abbaye-des-Champs, voilà le portrait de la pensionnaire inconnue.

La figure grave est encadrée par deux ondes de cheveux qui couvrent les oreilles et dans lesquels se joue, à droite, une légère lumière à la manière de Velasquez. Le buste est couvert d'étoffe brune, échancrée, bordée d'une dentellette de Flandre. Une ganse noire, nouée au cou presque osseux fait tache sur la chair transparente. Un bout de manchette blanche ressort dans l'ombre du bras. Le tout peint avec grand soin, sans exagération de détail, repose sur un fond gris-verdâtre. Elle respire tranquillement. Sa conscience est quiète, sa conviction assise, sa pitié dure pour les pécheurs. Cette femme, qui sait, n'a jamais connu offense grave ni pauvreté. J'ai une fois entendu raconter par un bon petit guide, bien respectueux et bien sentimental, que : « This lady is the mother of the painter ».

Pure fantaisie ! mais touchante à souhait. Je m'imagine volontiers la dame de Champaigne comme celle-là.

Notre croyante, tout en accusant plus d'un

demi-siècle, n'a pas l'air vieux : ses cheveux ne sont pas blancs ; à peine pourrait-on supposer qu'ils grisonnent. Pourtant on sent la vie diminuer, s'évader, oh ! tout doucement, de ce corps sec qu'on ne voit pas.

C'est bien, comme nous venons de le dire, celle que les douleurs humaines n'ont pas atteinte.

L'inconnue, faisant pendant à Guillaume de Vair (n° 2074), garde des sceaux, barbu et exact, se trouve à droite de la grande toile qui représente la mère Agnès Arnauld à genoux près de la fille paralysée du peintre.

Celle-ci, allongée sur un fauteuil, a un petit étui à reliques ouvert devant elle ; à côté, sur une chaise de paille, repose un livre de prières à couverture noire. Le soleil en rayons tombe sur les deux recluses. Au mur est suspendue une croix, privée de son Christ. Les clous sèment trois taches noires sur le bois brut (n° 1934).

N'est-ce pas, tout à fait, cet excès d'humiliation auquel on s'attend dans les cellules de Port-Royal ?

La guérison miraculeuse de la chère malade

inspira cet ex-voto de reconnaissance paternelle sur lequel nous trouvons tracée l'inscription suivante :

Christi uno medico animarum et corporum.

Soror Catharina Susanna de Champaigne, post febrem 14 mensium, contumacia et magnitudine symptomatum medicis formidatam, intercepto motu dimidii fere corporis natura jam fatiscente medicis cedentibus, junctis cum matre Catherina Agnete precibus hunc temporis perfectam sanitatem consecuta se iterum offert.

Philippe de Champaigne hanc imaginem tanti miraculi et lætitiæ suæ testem apposuit.

A. 1662.

Avec Henri Stein, nous sentons que tout l'œuvre de Philippe de Champaigne est comme une décoration domestique et naturelle, en parfaite harmonie avec le ton et l'esprit du lieu, où les fleurs manquent sur l'autel et l'orgue dans la trop claire chapelle.

Combien peut-on appliquer tout cela, plus spécialement, à la digne dame qui ne se sent indigne que devant son Sauveur.

L'expression de toute une vie, de toute une époque, de tout Philippe de Champaigne, de tout Port-Royal, en tenant compte de l'absence totale de décor, nous montre à quel point ce portrait est un merveilleux sujet de méditation.

La face illuminée de la probe épouse, femme de grand orfèvre ou femme d'avocat, qu'importe, expose tout l'art de l'auteur.

Dans le catalogue complet de ses œuvres, on trouve qu'il a peint, comme une adroite antithèse à son *Christ au tombeau* (n° 1932), deux autres fois la mort : sa fille qui, après sa guérison miraculeuse rend quand même bientôt son âme à Dieu ; et son protecteur Armand, duc de Richelieu : deux exemples extrêmes de gens d'église.

Mais cette mort est aussi, nous l'avons déjà constaté, présente dans le portrait de l'Inconnue. On pressent qu'elle s'en ira calme en sa seule confiance dans l'état de grâce.

Il n'y a ni héroïsme ni exaltation dans son regard ; elle a prié et elle priera devant l'autel

incolore, sans l'universelle musique prohibée ici.

On la portera en terre au son nu du plain-chant; et ni roses ni lys ne se détacheront sur la noire tenture qui couvrira sa bière.

Elle le sait. Elle nous le dit, comme elle nous dit que là-haut seulement, près du Tout-Sévère et du Tout-Puissant est le salut. Rien ne vaut sans lui, qui a sacrifié son fils aléatoirement, pour des millions de créatures.

En posant pour le seul peintre dont on pouvait, dans son milieu, admettre la couleur comme on admettait le lyrisme de Pascal, elle reste silencieuse, entendant quelquefois des expressions inconnues, échappées de la bouche d'un technicien.

Elle a pensé bien faire, car tel était le souhait de ses enfants, soucieux de garder chez eux l'image de la mère vénérée qui allait se retirer en l'un des pavillons de l'Abbaye des Champs.

J'ai passé des heures devant cette figure pour laquelle, mais sans succès, j'ai cherché un nom de famille ou des titres. J'ai interrogé des livres après avoir vainement demandé à ces honnêtes

yeux, à ce front juste tout ce qui pouvait témoigner devant la tombe.

J'ai opposé ces traits oubliés à ceux de la mère Arnauld, seule sur une toile qui s'explique immédiatement par l'image de son couvent au second plan, son costume de religieuse et toute l'autorité qui semble contenue dans la petite main fermée sur un bréviaire.

Je l'ai comparée aussi, après avoir passé devant tant de patriciennes des Pays-Bas, de Touraine, de Florence, avec celle, disparue maintenant, qu'aimait Léonard de Vinci. Nulle part je n'ai trouvé l'expression d'ignorance de la misère, mêlée à la fierté de la foi, marquant la hautaine et croyante bourgeoisie, aussi nettement que chez cette pensionnaire inconnue de Port-Royal.

Sa démarche droite, son noble profil, son regard froid me la disent née au pays valois, d'où venaient tant de ses amis spirituels, où se forma l'auteur de *Bérénice* et dont les seigneurs furent les plus fins d'entre les rois de France.

*
* *

Philippe de Champaigne doit prendre sa place d'artiste français parmi ses contemporains, au-dessus des artisans intrigants et flatteurs qui, pendant trop longtemps, ont tenu dans l'ombre, sous leurs draperies factices, les vrais peintres du siècle de Louis XIV.

S'il y a un côté quelque peu étranger en apparence, je dirais presque protestant, dans l'art de Philippe de Champaigne, et plus spécialement dans le portrait qui nous occupe, c'est que Cromwell, Jansénius et la république de Guillaume le Taciturne, que j'ai évoqués chacun à leur tour, ont influé sur tout un siècle.

La Réforme, du reste, sévit en France où a passé Calvin, et le raisonnement de l'auteur du *Discours de la méthode* est plus absolu que celui du dictateur anglo-saxon.

Ce qui est étranger chez Philippe de Champaigne, ce n'est pas qu'il soit né dans la capitale wallonne, mais qu'ayant, moins que ses contemporains, voyagé dans le sud et plus ap-

pris dans le nord, il nous apporte un élément septentrional, négligé entièrement ici, en ces temps-là, dans la peinture aussi bien que dans les autres arts.

Les parents de Philippe de Champaigne étaient de Reims. Lui, né à Bruxelles, devient parisien à dix-sept ans.

Rien n'est flamand chez lui, ni le choix du sujet, ni sa manière, ni sa couleur, ni son origine.

Il est aussi loin de Rubens ou de Jordaëns que de Van Dyck ou de Téniers. Au pays de l'Escaut, Champaigne fut, pendant ses années de jeunesse, un déraciné.

On ne perd pas ses qualités de Franc quand, d'ascendance champenoise, on vit son enfance en Belgique, à ce moment-là colonie espagnole, enserrée entre les Pays-Bas luthériens et républicains et la France catholique et monarchiste.

Dans ce pays de passage guerrier et d'inquisition mi-germaine, mi-celte, ceux dont le génie n'est pas absolu ou qui ne se laissent pas absorber par lui, sont attirés par l'au-delà des frontières.

Pl. VII



Photo Giraudon

Philippe de CHAMPAIGNE

Portrait de femme inconnue

Il faut le formidable geste d'un Rubens ou les dons populaires d'un Jordaëns[1] et des quelques faibles talents que celui-là tenait par l'aimant de son extravagance, pour qu'un Flamand s'avère fidèle à son berceau.

Téniers tenait du néerlandais comme Porbus s'inclinait devant le principe académique de l'école de Paris. Antoine Van Dyck qui, jeune, promet de surpasser son aîné, au moins dans le portrait, franchit la mer du Nord et devient le premier des peintres anglais[2].

S'il est vrai, ainsi que Léon de Laborde le constate dans une étude sur les temps des ducs de Bourgogne, que « les grandes traditions de l'école française avaient été minées et sapées au quatorzième siècle par l'invasion de l'école flamande » on le leur a bien rendu, et non à leur avantage, au dix-septième avec les deux Cham-

1. Quoique n'ayant pas été élève de Rubens dans le sens absolu du mot, il fut le peintre le plus influencé par Pierre-Paul qu'ait possédé la Belgique.

2. Un critique de langue batave, Busken Huet, dit fort justement que posséder un portrait d'ancêtre par Van Dyck compte, en Angleterre, comme un titre de noblesse.

paigne, les deux Porbus, avec Adam Van der Meulen, François Duchâtel, etc...

Du reste, les professeurs du jeune Philippe, insignifiants comme Michel de Bourdeaux, n'ont pu beaucoup modifier son instinct.

L'œuvre de Champaigne est français; et française aussi est *l'Inconnue.*

Rappelez-vous ses traits, et allez, un jour de soleil terni dans les appartements du rez-de-chaussée à Versailles.

Ces dames sont autrement parées : les plus vieilles y paraissent poudrées, dix-huitième siècle. Mais, quoique princesses ou femmes d'artistes, il y a là plusieurs personnes de bien et bien nées qui pourraient facilement être les filles ou les petites-filles de la Dame pâle.

*
* *

J'aimerais visiter une salle des maîtres du dix-septième siècle, pas trop encombrée, où, entre quelques Poussins, avec deux Lorrains translucides, on donnerait sa place à *la Femme*

inconnue, comme on y mettrait de droit un Valentin ou un Lambert.

En laissant errer nos yeux sur toutes ces faces dont l'ensemble établit si strictement une forte époque de combative croyance gallicane, nous regrettons avec l'historien de Champaigne que Philippe ne nous ait pas laissé l'image de Blaise Pascal, français vertueux et savant, comme pendant de celle que nous venons d'interroger avec une respectueuse curiosité.

IV

LE DÉPART

LE DÉPART

Je me suis souvent dit, en lisant de l'Octave Mirbeau, surtout ses descriptions de villes et de musées, comme son chapitre sur Dordrecht, dans la *628 E-8*, qu'avec un *Baedecker* on irait loin en méditations esthétiques comme il s'en écrit aujourd'hui. L'exploitation d'un Gautier ou d'un Fromentin par les guides a eu son effet à rebours. Leur superficielle omniscience et leur vernis artistique a trompé les nouveaux pèlerins de la critique.

Et maintenant voici qu'on publie dans une revue toute dévouée à Mirbeau, que Barrès est un disciple de *Joanne*[1]. C'est curieux comme

1. *Les Cahiers d'aujourd'hui*, octobre 1912.

rencontre. M. Léon Werth nous fait savoir qu'il a eu « la curiosité d'ouvrir un guide, oh, non pas un *Baedecker*, mais un guide *Joanne*, un guide bien français ».

Je vais exposer comment l'idée de la présente étude m'est venue, de peur d'être accusé d'avoir des *Mayers* ou des *Murreys* sous la main.

J'ai passé un tiers de ma vie au Louvre : mes écrits le prouvent, espérons-le.

Maurice Barrès qui, comme Mirbeau, est un sobre héros de la langue française, n'en déplaise ni à l'un ni à l'autre, a raison de penser que ce ne sont pas les visiteurs vulgaires qui nuisent aux musées. « Ils passent comme des troupeaux innocents. » En effet, rien qui donne plus l'impression d'obéissants moutons que ceux qui suivent, serrés, hébétés, presque sans bruit, *the man of Cook's*. Mais c'est pourtant en fuyant, dans la grande galerie ou dans la salle des États, une telle cohorte que je me suis trouvé, sans le vouloir, presque sans le savoir, devant un *Port de mer au soleil couchant* de Claude Lorrain (n° 312), dans la salle du dix-huitième siècle.

C'était une acquisition nouvelle pour mon

petit musée à moi, où *la Dame Inconnue* voisine avec les *Moulins de Montmartre* de Georges Michel, avec le portrait de ce garçon joufflu à mître d'évêque, de l'école de Leyde [1] ; où *la Pieta* d'Avignon rayonne à côté du portrait d'un jeune homme qui rêve, une toque de velours sur de lourds cheveux aux boucles claires, d'un *maître catholique* florentin [2].

Tout au fond du tableau, au milieu de petits nuages rougeâtres, le soleil bas reste immobile, en fusion ; sa lumière glisse sur les vagues vertes ainsi qu'une longue traîne vermeille ; le large jet de ses rayons traverse toute la toile, d'arrière en avant, comme d'un tunnel d'or. La mer, les navires, les frontons à colonnades, les personnages ne vivent que de ses reflets.

A gauche, les marbres des palais qui baignent presque dans les flots, sont ambrés de crépuscule. Une grande horloge de façade marque

1. N° 2055 (dans les cabinets hollandais).

2. G.-Ch. Cros commence son premier volume : *le Soir et le Silence*, par un touchant poème sur ce même portrait. (N° 1663 de l'ancien catalogue.)

sept heures : il fera clair encore longtemps. Au sommet du phare, élégant et élancé, la lanterne est neutre sur le ciel. Une chaloupe à dais et à rameurs, pleine de passagers, va accoster ; elle vient sans doute de ce vaisseau qui, paresseusement, est arrêté au milieu de la passe.

A droite, un groupe de bâtiments à l'ancre, dont les cordages nus rayent le ciel, battent pavillon royal à fleurs de lys. Plus avant dans la mer monte une tour ronde et fortifiée.

Au premier plan grouille la vie mouvementée du port : une rixe s'engage ; un homme va tirer sa rapière. Un Marocain à fez, un peu plus loin, s'entretient courtoisement avec un jeune chevalier. Assis sûr une malle basse et longue, un jouvenceau joue de la guitare à sa belle, déjà tout comme au dix-huitième siècle. Deux artistes dessinent, appuyés au bastingage d'une barque échouée.

A l'horizon, la petite voile rouge de la felouque qui cingle vers le large, partant sans mélancolie parmi tant de gloire éparse, semble entrer dans le soleil.

Bien que deux jeunes peintres, dans un livre

pour la défense du cubisme, fassent de Courbet celui qui *inaugura* le réalisme, et, en dépit de l'autorité usurpée de ces écrivains d'occasion, nous savons maintenant que ce réalisme se retrouve depuis le treizième en chaque siècle chez un certain nombre de peintres. Même si on voulait prendre l'interruption des néo-classiques pour la fin d'une période d'art, il faut être ignorant à l'extrême ou bien insensé pour oublier Michel [1] et Géricault [2].

Courbet suit, très grand, très naturellement, restant encore « l'esclave des pires conventions usuelles » (ce sont les cubistes qui parlent) dont par exemple Bonington, mort à vingt-sept ans, s'était déjà nettement libéré. Mais le solide et poétique réalisme de Courbet au dix-neuvième siècle, nous le retrouvons au dix-huitième siècle, chez Chardin, au dix-septième chez Claude Lorrain, au seizième chez Clouet, au quinzième dans *l'Homme au verre de vin* [3]. Si différents que soient

1. Nos 626-627 (salles françaises au deuxième étage).

2. Regardez la petite et la grande *Course de chevaux* de Théodore Géricault (nos 348 et 349).

3. N° 1000 (petites salles françaises).

dans chacun de ces siècles, le goût de la réalité chez chacun de ces artistes, ils ont tous cette grande qualité commune d'être extrêmement français. Et si les premiers le sont à la façon de Rabelais et de Ronsard, Lorrain l'est à la façon de Racine, Chardin à celle de Jean-Jacques, comme *l'Enterrement d'Ornans*[1] sent son Balzac en plein.

Malgré la splendeur un peu assise de la cour de Louis XIV, malgré l'occasion qu'ont alors même les peintres médiocres de se prodiguer, malgré le génie certain de Poussin, il n'y a pas une époque plus embarrassante à analyser, à chaque fois qu'on y retourne, je dirais presque à découvrir, que celle du grand roi.

Au Louvre les Claude Lorrain sont gâtés par le voisinage sirupeux ou enfumé des toiles de Jouvenet, Vouet, Le Sueur, etc...

Tous ces gens, pourris de métier, ne quittant pas leurs ateliers cossus, vous gênent pour regarder le maître de *l'Enlèvement des Sabines*, ou celui dont Turner se disait le *digne élève*. Et ce

1. N°· 143 (salle Henri II).

n'est pas seulement la qualité de ces tableaux qui est gênante, c'est leur décourageante quantité.

A Versailles, l'art superficiel et appris de Lebrun, de Mignard ou d'un Van der Meulen [1] triomphe à un tel point qu'il ne restait pas la plus petite place pour le grand et grave Poussin, pour le lyrique Gelée.

On objectera qu'ils étaient à Rome et que Poussin fuyait l'entourage royal ; c'était leur affaire. Il appartenait au monarque de les appeler à lui ; et les torts sont de son côté. Philippe IV commanda à l'un d'eux toute une petite galerie.

Ici, comme partout, les Hollandais ont introduit le goût de la nature et celui de la nature morte, non pas en fond de tableau ou en accessoire, mais en tant que sujet même. Et ce qu'on peut dire pour Chardin, on peut le répéter pour Lorrain : ce n'est que cela, et cela seulement, qu'ils doivent aux gens du Nord.

1. Né à Bruxelles en 1634, mort à Paris en 1690, il suivait Louis XIV dans ses campagnes pour en reproduire les différentes phases dans les antichambres de Versailles.

Il n'est pas croyable que des critiques aient été sérieux en mettant un Jacob ou un Salomon Ruysdaël, un de Vlieger[1] au même niveau que Lorrain. On n'a qu'à comparer la facture locale des Néerlandais avec l'ampleur classique et universelle du faire chez le peintre français. Quelle dissemblance encore dans les coloris, dans la luminosité décorative de Gelée, comparée au pittoresque accidentel de la couleur chez les maîtres des Pays-Bas. Et enfin, c'est la vie dans le paysage, si absolument différente par la manière, anecdotique chez les Hollandais, mythique chez Lorrain.

*
* *

Qu'est-ce, en effet, que ce dix-septième siècle en France ? D'où vient sa prédominance ? Est-ce des victoires d'outre-Rhin et de l'écrasement des Sept-Provinces ? Est-ce de la puissance des Jésuites qui provoquent la révocation de l'Édit

1. Trois des plus grands paysagistes néerlandais du dix-septième siècle. De Salomon Ruysdaël surtout, le Louvre possède deux incomparables toiles : nos 2561b et 2561c dans les cabinets hollandais.

de Nantes ? La doit-il à cette floraison de génies si divers ? Ou à la philosophie cartésienne ?

Sa prédominance vient de cet ensemble, de tout cela à la fois, car aucune des raisons isolées que nous venons d'énumérer ne suffirait à l'expliquer.

A Madrid, à Londres, à Amsterdam, cette époque est, à maints égards, aussi belle, aussi féconde qu'à Paris. Mais ici on est alors apte à répondre à chaque supériorité par une éminence équivalente : comme aujourd'hui, la France n'est inférieure à aucune de ses rivales dans la modalité où chacune d'elles excelle. Elle crée la mode en raison même de son universalité du moment. C'était la grande préface du dix-huitième siècle, l'intellectualité forçant l'aristocratie à s'incliner — ou à adhérer, comme La Rochefoucauld, Mme de Sévigné et Saint-Simon — c'était le passage de l'état féodal de Louis XIII à l'état bourgeois de Louis XV.

Les talents se dépensent pour la *bonne compagnie,* comme Voltaire le constate avec satisfaction.

Tout cela veut dire qu'en France commence

au dix-septième siècle la préparation de l'avènement de la bourgeoisie. Et voilà la cause essentielle de sa préexcellence : elle est maîtresse d'une nouveauté qu'on ne soupçonne pas encore.

Prenons, par exemple, les Pays-Bas qui, eux, ont tellement la prétention et surtout l'air de remplir ce même rôle. Dans le fond, le peuple hollandais est royaliste, ce qu'il montre encore aujourd'hui par son attachement aux derniers descendants de la maison d'Orange[1], autocrates et loin de leurs sujets ; ce royalisme explique sa haine pour Napoléon, son sens conservateur et son patriotisme renfermé.

Prenons l'Angleterre avec, pour ne donner qu'un exemple, sa chambre des Lords féodale et ses lois gothiques ; l'Allemagne, vassale jusqu'à l'écœurement ; pour ne pas parler de l'Espagne, foulée aux pieds par d'incapables potentats, entourés d'une cour qui fait penser à un tribunal de l'Inquisition plutôt qu'à des conseillers tels que Sully et Colbert.

1. Dont les membres règnent sur les Pays-Bas, dans le



Photo Giráudon

Claude LORRAIN

Port de Mer au soleil couchant

Les germes de l'ordre, de la méthode et de la raison ont donc poussé sur le sol français au dix-septième siècle, grâce à ce cerveau universel formé par le savoir de ses artistes et de ses savants.

Le dix-septième siècle n'est pas un achèvement mais un départ.

*
* *

Chez les peintres du Nord, aussi bien que chez les Italiens, jusque vers 1600, la lumière d'une toile réside seulement dans les couleurs vives, de même que l'ombre, dessinée par larges plans, fait partie intégrante de nuances plus foncées. Mais nul à Florence, à Avignon ou à Anvers, ne songe à figurer l'éclat du soleil, la clarté d'une lampe allumée, l'argenté de la lune ou les reflets d'un feu qui brûle, avec leurs effets directs.

On se rappelle qu'il a été dit d'Amerighi « qu'il broyait de la chair dans les ténèbres ». Il est

milieu du seizième siècle, d'abord sous le titre de *sladhouder*, après 1813 sous celui de roi.

peu probable que l'auteur du *Concert spirituel* ait connu, lors de son passage à Rome, l'allemand Adam Elzheimer [1] avec qui, d'ordinaire, on fait commencer une ère nouvelle, celle de la figuration pure et personnelle des différentes lumières dans le tableau.

A quelques années près, il y a, en tout cas, concordance entre ce qui était instinct pour l'un, essai pour l'autre. Et voici que nous découvrons d'un coup dans ce pauvre Caravage, tôt terrassé par le sort adverse, le précurseur de la grande école luminariste dont les chefs s'appellent Rembrandt van Rijn [2] et Claude Le Lorrain.

Il est naturel que chacun ait personnifié sa lumière selon le pays où il se trouvait et que le soleil d'un Rembrandt soit autre que celui d'un Gelée. Mais ce dernier a si parfaitement déifié son soleil que ce seul tableau du *Port de mer au soleil couchant* suffirait, même si tout le reste

1. Né en 1578, mort en 1620. Le Louvre possède une *Fuite en Égypte* (n° 2710) de ce peintre.

2. Né à Leyde en 1606, mort pauvre, à Amsterdam, à l'âge de 63 ans.

de son éclatante production disparaissait, à le mettre au rang où nous le plaçons.

Avec Chardin ou Corot, il est le peintre type qui doit tout à sa couleur et chez qui le dessin, bon ou médiocre, ne joue qu'un rôle subordonné ou même n'existe pas, en tant que squelette. Les croquis du maître des côtes du Midi n'ont rien qui retienne beaucoup l'attention si ce n'est une certaine blondeur dans les lointains qui évoque, plutôt qu'elle ne le fait pressentir, le translucide du coloris dans l'œuvre achevée.

Comme pendant du crépuscule marin qui nous révèle l'ascendance directe de Turner et de Monet, il y a, sur le même mur, deux paysages [1] qui nous montrent en Claude Gelée le véritable ancêtre de Théodore Rousseau, de Jules Dupré et de l'idyllique Corot. Mais, trop souvent, on a représenté son cas comme n'ayant eu de premiers effets qu'à Barbizon. C'est faux, car qui oserait nier que cette *Fin du jour dans un parc* [2]

1. *Le Gué* (n° 322) et *la Fête villageoise* (n° 312).
2. N° 986 de la coll. Lacaze.

et *l'Embarquement pour Cythère* ne résultent pas directement de ces nouvelles frondaisons que Le Lorrain nous découpe sur ses ciels, de ces neuves transparences éthérées dont il voile ses compositions ?

Chez Gelée comme chez Watteau [1], le savoir de l'artisan était égal à la science de l'artiste : la merveilleuse persistance, la solidité séculaire des nuances les plus subtiles d'automne et de soir qu'ils ont saisies, sont là pour en témoigner. Hélas... tel magnifique et double exemple n'a pas empêché que certaines toiles d'avant-hier ou d'hier ne soient déjà ternies, fanées, salies, grâce à la négligence technique de la plupart de ces maîtres du dernier siècle qui doivent gros à Lorrain.

Que restera-t-il bientôt de leurs travaux, incapables de résister au climat et au temps, quand on est obligé de constater, en plus, que les administrateurs de musées négligent de soigner et d'entretenir les collections que la moindre irré-

1. Né en 1684, mort à 37 ans, il est à peine du dix-huitième siècle.

gularité dans la température peut détruire à jamais ?

*
* *

Je me trouvais une fois devant la mer en coulée incandescente sous le couchant. On s'était échappé d'un de ces affreux thés comme on en sert dans les salons de cottages baroques, sur les plages à la mode. Il y avait entre nous sept, tous hommes, un adolescent maigre et pâle ; il est mort aujourd'hui. Je me rappelle nettement ce que j'ai répondu à son exclamation :

— C'est un Claude Lorrain, ça...

Les cinq autres proposèrent l'apéritif. Et alors, en voyant s'éloigner lentement ces deux docteurs de saison, les deux peintres et le journaliste, bras-dessus, bras-dessous, tournant le dos à l'Océan, satisfaits et bien habillés, j'ai eu honte pour eux devant l'émotion de celui qui restait avec moi.

Je savais déjà, je savais qu'il pensait à cette indigne indifférence de ces quelques-uns qui auraient dû pourtant être aussi remués que nous.

Mais j'ai su tristement le lui expliquer.

— « Tu es étonné que ces gens de science, que ces gens d'art, que cet écrivain préfèrent leur grand café ou leur cercle à cette scène de beauté qui t'a justement évoqué Claude Lorrain.

C'est parce que tu manques de cette force qui st la seule chose dont a besoin celui qui, aujourd'hui, arrive. Entendons-nous : quand il est jeune, son père lui enseigne qu'il faut devenir riche, qu'il faut écraser pour être quelqu'un. Puis, vient le choix d'une carrière. Et le médecin n'élit plus son métier parce qu'il aime soulager la souffrance ou essayer de pénétrer le grand mystère ; le peintre ne se met plus à peindre parce qu'il est ivre de couleurs et de lignes ; et l'auteur ne crée plus sa prose parce qu'il a besoin de crier ses propres vérités à la masse. Non, mais l'habile copie vaut cher ; mais l'artiste en vogue vend ses portraits, brossés en quelques poses, ce qu'un honnête homme gagne difficilement en toute une année. Et, à dire vrai, la Bourse est le palais où ils désirent tous se réfugier.

Le soleil, l'aurore, le couchant et même la

nuit, comme elle arrive doucement au-dessus de nous avec sa première grande étoile, qu'est-ce que tout cela peut bien leur faire ? Est-ce que cette nuit leur apporte un million ? Est-ce que nos paroles, à nous deux, ont une valeur spéculative ? Est-ce que ces derniers ors qui scintillent au fond de nos yeux peuvent se monnayer en louis ? — Non, n'est-ce pas ?

Claude Lorrain, dont tu parlais tout à l'heure, a été, après les *maîtres catholiques* et si peu d'autres, un des premiers qui ait choisi nettement entre l'art et le négoce. C'était un faible, à notre manière. Heureusement qu'il y a une justice naturelle — d'ailleurs, elle s'épuise de jour en jour — qui l'a récompensé, comme elle a récompensé Holbein, Hændel [1], Van Dyck [2] (ne semblerait-il pas que l'Angleterre soit, en cela, un pays prédestiné ?) et Wagner et Rodin, comme elle récompense encore quelquefois, malgré la toute-puissance paradoxale des nullités. Car, sache-le bien, ils sont et ils seront nuls devant le grand tribunal de l'éternité, tous

1. Compositeur allemand, mort à Londres en 1759.
2. Mort à Londres en 1641, à l'âge de 42 ans.

ceux qui ont appris, avec l'arrière-pensée de lucre, un métier qui leur sied comme le fouet aux mains d'un esclave. S'ils n'avaient pas, par leur richesse, toutes les façons de s'abrutir : le moteur ronflant ou l'alcool qui endort, ils se suicideraient de peur. Ils fuient le silence et ainsi fuient ce spectacle. Ils disent de nous, maintenant, assis à une petite table de faux-marbre, sur des chaises fabriquées à l'emporte-pièce, que nous sommes des *rêveurs inutiles*. Et boivent un coup là-dessus. Quand, tard dans la nuit, ils s'endorment, la crainte du rêve véridique sème l'inquiétude dans leurs draps.

Nous, restons *nous*. Moins il y a de chance d'être grands pour ceux qui pensent grand et aspirent à la grandeur, moins il y a de chance pour que cette rare grandeur se perde. C'est là le trésor que nous gardons jalousement, et rien de leurs plaisirs ne peut équivaloir au haut contentement, tranquille et sage, qui parle en nous... »

Je crois que mon compagnon faisait de larges gestes avec sa canne tandis qu'appuyé à mon bras il retournait vers le Palace-Hôtel où une

famille apitoyée et lourde l'attendait avec des médicaments dont il n'avait pas besoin.

Seul je suis retourné sur la grève. La mer montait. Au bout de mon regard un tout petit bateau s'enfonçait dans la boule de pourpre surnageant, pour quelques instants encore, au-dessus des lames, à l'infini ; c'était bien ce départ, découvert un jour au Louvre qui m'évoquait, à ce moment, cet autre départ, symbolique celui-là, de Claude Lorrain vers une nouvelle couleur; et qui devait nous valoir, ravis dans ses contrées visionnaires, ces jeux de lumière, fixés pour la gloire des palais et des maisons patriciennes. Gelée incarne le départ, je dirais presque l'évasion hors de la péninsule de Michel-Ange et de Raphaël qui, de leur poing d'acier, écrasaient la pensée picturale du reste de l'Europe.

Fièrement, vivant dans leur pays même, il rejette leur tyrannie. Et, par une route parallèle à celle des Hollandais, mais sans s'inquiéter d'eux, il apporte à la France son héritage d'or solaire.

V

FEUILLETS SUR CHARDIN

FEUILLETS SUR CHARDIN

L'envie de remplir quelques pages sur Jean-Baptiste-Siméon Chardin m'est venue pendant un voyage aux Pays-Bas, dans le patricien musée du Mauritshuis à La Haye.

Dans cet édifice du plus pur néerlandais accueillant et bourgeois, entre Rembrandt et Potter, on se trouve tout à coup devant une de ces petites natures mortes comme le Louvre en possède tant : des œufs contre une casserole de cuivre, un pilon, des poireaux, des oignons.

A Paris Chardin, m'avait semblé tenir, malgré tout, des Hollandais, plus même que

ceux de Barbizon, indirectement, ou que tel portraitiste du dix-septième. C'est seulement dans la bonne résidence des *stadhouders* qu'il m'est apparu français, uniquement français, et, depuis lors, aucune hésitation ne m'est plus possible.

Entre les tableautins de genre de van Ostade, de van Goyen, de Brouwer, et l'intimisme de l'auteur de *la Serinette* ou des *Amusements de la vie privée*, il y a autant de différence qu'entre l'œuvre de Claude Gelée et celui de Salomon Ruysdaël.

*
* *

A deux pas de Saint-Germain-des-Prés, entre la bruyante rue du Four à bars et à tramways, et la jésuitique place Saint-Sulpice, nous trouvons encore quelques-unes de ces ruelles où une vaste porte cochère voisine avec d'étroites maisons ventrues. Le marchand de bric à brac du coin a l'air d'avoir la venelle tout entière en son obscure boutique.

Jean Richepin, dans son roman *l'Aimé*,

donne une fort jolie description d'un bout de ce quartier.

Entre les toits d'autrefois, la lumière pénètre, tamisée.

Quand, au matin, les angélus des deux paroisses proches vous réveillent, un soleil vieillot, à travers les carreaux minuscules, couvre, à l'intérieur, les objets d'une douce patine ancienne.

Derrière une fenêtre, parmi les pignons d'en face, il y a deux pots de fleurs rouges. Des langes blancs sèchent sur une corde devant une mansarde. La voix d'une fillette chante : « Dans mon jardin j'ai un rosier... »

En bas, passe le marchand de lait de chèvre, ou le raccommodeur de faïence, qui joue son petit air strident.

A la limite du faubourg Saint-Germain, au coin de la rue Princesse, demeurait Chardin, bon père de famille, peintre du roi.

On s'imagine facilement le *maître des natures mortes* créant là, son art tout d'atmosphère et de ménagère ambiance, art oublié jusqu'à cette

époque et depuis 1500 lorsqu'on peignait *l'Homme au verre de vin.*

Ces paysans de grand talent qu'étaient les trois frères Le Nain[1], les seuls qu'on pourrait rapprocher de Chardin en genre et même en métier, — on n'a qu'à regarder comment ils traitent un pot à lait en cuivre ou une miche de pain — ont laissé trop peu de travail sérieux pour qu'on puisse croire, non à une simple influence atavique, mais à une espèce de directe leçon pour notre peintre, reliant ainsi le quinzième et le dix-huitième siècle.

Chardin se trouve devant la postérité comme un précurseur nourrissant toute cette époque qui commence avec Georges Michel et Bonington et va, par Manet, de nos jours, vers l'apothéose de Cézanne.

Chardin tient en peinture quelque chose comme la place d'un Edgar Allan Poë en poétique.

1. Ils étaient à peu près contemporains de Callot, mais beaucoup moins connus que le plus grand des graveurs français.



Photo Giraudon

J.-B. Siméon CHARDIN

Nature Morte

Nattier, Natoire, van Loo, le magistral et délicieux Fragonard, Boucher et Lancret, tous avec leur fort parfum des après-midi galants, assistent, comme notre peintre, à la fin du grand règne, aux pittoresques excès de la Régence et aux jeux subtils de la Pompadour [1].

Tous viennent ou passent à Trianon, entrevoient le nez de M. de Voltaire et se frottent à Diderot.

Le seul qui reste chez lui, pour qui le voyage de Versailles est un événement, qui ne rencontre les philosophes que sur la place Dauphine ; le seul qui ne vive sa vie d'homme d'art, ni en bohème ni en courtisan, c'est Chardin.

Ce petit bourgeois honnête et reclus, ayant comme ami un apothicaire et un luthier, pour bon client un marchand de bijoux, nous ramènera vers la saine peinture française d'antan.

1. Watteau n'appartient, dans ce sens-là du moins, qu'à peine au dix-huitième siècle.

*
* *

Daudet à Venise[1] pense « à ces peintres du Nord qui nous ont si magiquement et minutieusement raconté l'intérieur de leur *home* dans les coins les plus secrets, les plus discrets », en regardant « tant de peintures, tant de musées » et où il ne trouve « nulle part la représentation de cette ville sur pilotis, de cette existence extraordinaire, canaux, gondoles, fêtes sur l'eau » ; et il se plaint d'être obligé « tout le temps d'interroger les pierres, d'évoquer sur le perron des palais, l'apparition de belles Vénitiennes se rendant à un bal, à un souper, montant dans leurs gondoles à la lueur des torches, doublée par l'eau profonde comme par un miroir de métal noirci ».

Et il poursuit : « Le peintre ne travaille que pour l'Église et pour les rois. Ce serait pourtant curieux de voir un procurateur allant au travail le matin dans sa gondole, ou la pâle figure d'un condamné, derrière le treillis de barreaux de fer du mystérieux bateau des prisons. »

1. *Notes sur la Vie.*

Tout cela est bien vrai ; mais n'oublie-t-il pas de constater un manque de démocratisme dans la quasi-république vénitienne ? Et n'aurait-il pas pu en dire autant de la peinture française durant toute la longue période des Bourbons ?

Ils sont extrêmement rares, pour ne pas dire inexistants, les peintres qui s'occupent d'intimité réelle et d'intérieur. Je ne vois guère que Bourdon, le même qui a peint un si mauvais portrait de Descartes, et dont nous possédons par exception, au Louvre, un assez pittoresque intérieur de paysans[1].

On ne peut sérieusement considérer comme des novateurs, même au point de vue littéraire, le faiseur de *l'Accordée de village* ou un Drolling, par exemple, qui, du reste, sont postérieurs à Chardin.

Nous savons bien que tout à l'heure on nous accusera d'enfoncer une porte ouverte, mais n'est-ce pas bien faire que montrer le cadre béant par lequel fait son entrée « le bonhomme de petite taille, donnant l'impression de force

1. Sous le n° 77 de la coll. Lacaze ; se trouve à côté d'un repas de paysans (n° 548) des frères Lenain.

et de volonté, à figure ronde, respirant bonté et finesse » qu'est le grand Chardin ?

Il est là, au seuil des temps modernes, comme l'encyclopédiste du ménage, le philosophe familier de cette nouvelle classe qui va régner partout et sur tout.

Mais il fait plus ; et on comprend que ses contemporains en art aient soupiré devant sa peinture ; ces mêmes soupirs on les entend encore aujourd'hui [1].

*
* *

« On se sert de couleurs, mais on peint avec le sentiment » comme Chardin nous l'enseignait dans le premier chapitre de ce livre, « 99 percentage of feeling » a répété un Anglais : c'est la vérité profonde de tous les arts.

Sa science de coloriste, la maîtrise de sa technique sont loin de suffire à expliquer le charme qui se dégage de la moindre de ses toiles. Il y a autant de poésie dans une timbale

1. Diderot raconte à son ami Grimm que Greuze s'arrêta un jour devant *la Raie dépouillée*, et passa en poussant un profond soupir.

d'argent et quelques fruits de Chardin que dans l'unique *Concert Champêtre* de Giorgione, une poésie moins sonore peut-être mais non moins parfaite ni moins pure.

Être poète, n'est-ce pas, c'est sentir la divine solidarité du monde. Pour qui regarde avec amour, tout fragment de vie a la même dignité, la même importance. Chardin aurait pu, lui aussi, nous confier l'aveu de Francis Jammes :

> ...loin du rêve vain, encore qu'enchanté,
> J'ai puisé mon génie dans la réalité.

Et non seulement il a puisé son génie dans cette réalité, disant au Dieu des temps nouveaux avec un autre chanteur : « ... dans ta matière j'ai cherché mes joies », mais il y a mêlé ce génie par une sorte d'alchimie mystérieuse qu'on n'explique pas.

Sans que l'on puisse savoir comment, l'esprit et les choses, l'objectif et le subjectif, dirait-on en Sorbonne, ont fusionné dans son œuvre.

Quand on a contemplé longtemps la facture d'une toile de Chardin, quand on a remarqué

avec quelle acuité d'œil les reflets réciproques des couleurs sont notés, avec quelle déconcertante habileté un plat d'étain, un fromage entamé, une poire verte et froide, des rognons, un pot de terre vernissée, une commode de bois poli avec sa serrure sont rendus dans leur différence d'aspect, de poids et de volume, on ne saura encore rien expliquer. Le miracle demeure entier. En vain les critiques parlent-ils de « mise en place », de composition.

Si ce dernier terme veut dire : ce qui dans un tableau est entièrement subordonné au choix de l'artiste, il ne définit pas grand'chose ; car tout y est soumis, formes et couleur ; et la forme ne saurait, dans aucun cas, être isolée de la couleur, surtout chez un peintre qui délimite les contours par de simples différences dans les valeurs et non par un trait. Rien ne pouvant, sauf la matière même, restreindre la liberté de celui qui crée, tout est donc composition, comme tout est poésie chez un vrai poète ; c'est-à-dire une chose aussi vague que métier, inspiration ou *écriture* (comme disent les jeunes hommes de la critique) : mots qui n'expliquent

pas plus l'art d'un maître que le concept Dieu, l'origine du monde.

Je pense à la boutade de Pascal sur la vanité de la peinture, qui plaît par l'imitation des objets dont on n'admire point les originaux; « dont on ne sait pas voir et admirer les originaux », voilà qui eût été exact.

Et c'est précisément ce que Chardin, aussi purement peintre que les *Maîtres catholiques*, nous enseigne dans ses tableaux.

« Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature. Et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ? » s'écrie-t-il lui même, un jour.

Il ne copie pas les objets, tel Jan Weenix ou Jan Fijt, par exemple ; il n'en donne point une imitation exacte, quoi qu'en dise Diderot, singulièrement superficiel à ses heures, qui, pensant lui adresser un compliment, l'accuse de faire du trompe-l'œil. D'ailleurs Chardin dessine, pour la plupart, plus petit, rarement plus grand que nature, ayant même parfois l'air de modifier les proportions, ce qui rend encore plus sotte une telle méprise. Il nous figure une

réalité idéale : la réalité suprasensible des choses, la seule qui nous importe.

Rien de moins théâtral : Chardin ne passe pas ses soirées à la comédie. Rien de moins apprêté : Ici nous touchons au mystère dont on parlait plus haut à propos du faux éloge de Diderot. Pour la première fois, et sans aucun doute, plus que chez n'importe lequel de ses successeurs, exception faite pour Cézanne, malgré son évidente gaucherie et son incertitude de main, nous avons devant nous des objets choisis avec une préméditation bien arrêtée et disposés pour le mieux, puisqu'on ne les conçoit pas autrement, qui nous placent tyranniquement dans leur milieu, nous imposant leur histoire, nous entourant de leur atmosphère sans, qu'en apparence, la stricte vérité soit modifiée.

Chardin opère devant nous ; jamais on ne le prend la main dans le sac : il garde son secret. C'est l'exemple le plus frappant de cette *transposition du réel* que seuls, quelques rares ont accomplie, et qui fait, par comparaison, estimer à si peu de prix les réussites, les trouvailles, même des plus ingénieux talents.

Pl. X



Photo Giraudon

Georges MICHEL

Les hauteurs de Montmartre

C'est pour cela que ces *vies silencieuses,* comme on dit si justement dans les langues germaniques, ne peuvent être comparées à aucunes des autres. J'entends que la science, si grande soit-elle, du peintre n'est que la servante du sentiment qui veut se faire jour. Elle ne tombe jamais dans la virtuosité.

Chez les plus grands, chez Van Gogh et chez Manet, je devine l'amusement du morceau bien peint, pour le plaisir des yeux, un peu à la hollandaise, comme un délassement presque.

Qu'on ne voie pas là le moindre dénigrement. Des chefs-d'œuvre, les exemples ne manquent point, regardez plutôt *la Bohémienne* de Frans Hals, peuvent être des délassements. Chez Chardin, c'est autre chose.

*
* *

Il intitule ses tableaux : *Ustensiles variés* (plusieurs fois), *Menu de maigre, Menu de gras, la Table de cuisine, le Buffet* — combien magnifiquement chargé de victuailles ! — *La Fontaine de cuivre ;* et il n'y a rien là qui se puisse

raconter, pas plus qu'on ne raconte une fantaisie de Schumann, ou « le ciel est par-dessus le toit... » de Verlaine.

Décrire un paysage ou un portrait, soit. Transposer en mots ces harmonies de nuances, ces balancements de rythme coloré, ces accords complexes, riches en échos, est impossible.

Chardin est strictement du style de son siècle, autant que cela puisse étonner, du dernier style de son siècle ; il y a poudre et pompons dans ses toiles.

Voilà de la porcelaine fine, à tons d'ivoire et d'un bleu cendré, le couvercle avec son bouton de rose-mousse. Derrière, une boîte en bois des Iles, capitonnée de satin turquoise, contient cristal et argenterie. A côté, le plus délicieux petit flacon à liqueur d'or. Tout cela dans une tiède atmosphère de salonet.

On a envie de flairer ce tableautin : il y en a autant pour l'odorat et pour le goût, que pour l'œil.

Voici encore des raisins, qui sont comme des baisers de rosée, autour d'un gobelet qui « miroite doucement ».

*
* *

Un abrégé d'art décrète que : « Le Tiers État avait trouvé ses peintres. » C'étaient : Roland de la Porte, Jeaurat, et... Chardin. On y dit aussi que dans ses pastels, bien qu'il atteigne à la puissance d'un Latour, il est moins varié.

C'est ainsi qu'on écrit l'histoire de l'art pour la jeunesse.

Jeaurat, de la Porte et Greuze, et l'honnête Boilly par-dessus le marché, étaient peut-être les peintres du Tiers-État. Chardin était le peintre de la France passée et de la France future, en même temps.

Comparer Jeaurat à Chardin, même avec des restrictions, c'est aussi ridicule que de mettre Humbert comme décorateur à côté de Puvis de Chavannes ou de prendre Carolus Duran pour un nouveau Rubens.

Pour ce qui est de ces pages de chronique quotidienne qui s'appellent : *l'Eplucheuse de navets* (à la Pinacothèque de Munich), *le Singe*

antiquaire, dans sa gamme de tous les orangés, *le Bénédicité* où de beaux fauteuils rayés s'accordent délicatement au casaquin puce de la maman, c'est le même goût extrême, le même savoir amoureux que dans ses natures mortes.

La Pourvoyeuse qui rentre du marché, une oie plumée dont les pattes dépassent dans une blanche serviette nouée, se débarrasse sur un buffet où sont un pot de rillettes et un plat d'étain; de l'autre côté d'une fontaine en cuivre, au second plan, une jeune fille et une silhouette de garçon, apparaissant dans l'entre-bâillement d'une porte, par laquelle on voit un triangle de ciel verdâtre et estival, sont voilés d'éloignement.

La Mère laborieuse avec sa « demoiselle » et son chien — quel chien massif et bien chez lui ! (qu'on retrouve aussi dans *l'Aveugle des Quinze-Vingts*) — remplissent la pièce. A côté d'une glace, au-dessus de la cheminée du fond, se tordent de légères appliques Louis XV. De petits ciseaux pointus, tout à fait mignons, pendent à un cordon sur le tablier de la dame qui regarde

vaguement le dévidoir à écheveaux de soie rose fanée.

Comme on le voit... un écrivain n'a qu'à énumérer ce qu'il aperçoit chez Chardin, pour donner un petit poème de vie quiète.

*
* *

Les pastels de Latour qui se trouvent, pour leur malheur, dans la même salle que les trois portraits de Chardin et de son épouse font l'impression de travaux de praticien en face des créations d'un statuaire.

Regardez cette nouveauté de tons, ce courage tout impressionniste du trait sabré, cette juxtaposition pressée de vert, de jaune et de rouge-brun, ce gras amalgame de crayons colorés qui rendent la pulpe même des visages.

L'image de Marguerite Pouget[1], sa seconde femme qui, en quittant Rouen pour la rue Princesse, où elle possédait une maison, n'avait pas beaucoup changé de quartier, nous découvre la méticuleuse économie, la ruse féminine et la

1. Il y en a une, à l'huile, au musée Carnavalet.

sécheresse, embuée pourtant par l'auteur, de la veuve pratique d'un ancien mousquetaire.

Une de ses deux propres effigies, celle à la visière, nous montre une paisible et fière maîtrise avec une pointe de dédain désenchanté — un génie est toujours méconnu en quelque manière — mais sans nulle amertume : c'est un bon regard droit d'un homme franc, à la conscience d'art absolument tranquille et qui sait bien ce qu'il vaut, sinon tout ce qu'il vaut.

Le foulard rouge à dessins qui entoure son cou sur l'autre portrait, où il a la tête bénévolement serrée par un mouchoir, de grosses bésicles au bout du nez, est un éternel défi de matière aux riches étoffes qu'étale pauvrement de Latour.

Les portraits de Chardin par lui-même et celui de sa femme sont comme la finale de sa grande symphonie domestique.

Jamais œuvre ne fut plus entièrement achevé.

VI

AU TEMPS DU ROMANTISME



Photo Giraudon

COROT

Le Moulin

AU TEMPS DU ROMANTISME

...puis, après l'ennui et l'incuriosité du Premier Empire...

J.-K. HUYSMANS (A rebours).

NOUS voilà loin de cette période qui forme comme un fond d'or et de turquin à l'histoire de l'esthétique, cette heureuse période des *Maîtres catholiques* qui existaient chacun selon sa race, indépendants l'un de l'autre, tout en ayant comme point de contact une croyance identique.

Pendant les siècles suivants, les rares courageux comme Amerighi et Rembrandt, Champaigne et Le Lorrain, brillèrent au-dessus d'une cohorte de courtisans et de jésuites qui dépensaient, qui épuisaient l'héritage classique.

Enfin, après Watteau [1], on commence à trouver des traces nombreuses, quoique souvent faibles, d'un art anti-italien dont les tendances vont toujours en augmentant pour se préciser franchement dans l'œuvre de Fragonard et surtout dans celui de Chardin. Mais, comme un enfant peureux qui sait ce qu'il lui en a coûté de lâcher la main qui le conduisait, on ressaisit, vers 1800, la poigne affaiblie de l'ancêtre que l'on avait abandonnée sans presque s'en douter [2].

Malgré l'encyclopédie qui préconise le libre arbitre, malgré Lamark qui prêche l'éternel transformisme, malgré un belliqueux mouvement de convaincus, comme on n'en avait plus vu depuis les Croisades, malgré l'exemple de

1. Watteau, dont Voltaire dit qu'il a été dans le gracieux à peu près ce que Téniers a été dans le grotesque, et c'est tout, Watteau était entièrement renié en 1800, et *l'Embarquement pour Cythère*, logé dans les greniers de l'Académie nationale, faisait rire les rapins de l'atelier David.

2. En 1791, l'auteur des *Lettres critiques et philosophiques* sur le Salon de l'année écrit : « Je ne vous dis rien du paysage. C'est un genre qu'on ne devrait pas traiter. » (GEORGE LANOË et TRISTAN BRICE, *Histoire de l'École française du paysage*.)

Chardin qui vient de mourir et celui de Fragonard qui vit encore, on retombe dans un néo-classicisme plus incolore que jamais. David et son école ne donneront qu'un mélange d'hellénisme théorique et de romain facile, dernier soupir de la vieille Renaissance despote qui divaguait depuis deux siècles sur un pompeux lit de mort.

Et pourtant je crois que Gros, Girodet, Gérard et Prudhon ont voulu mettre en pratique quelque chose de révolutionnaire en lançant l'égalité artistique qui fuit le sentiment et la personnalité. Cette égalité mettait à la portée de tous le métier d'illustrateur sur une grande échelle, métier que tout le monde pouvait apprendre, avec assez de patience, dans des académies gouvernementales.

Un peintre, M. H. Bourcey, aimait à me raconter cette anecdote : John James Aubudon, célèbre ornithographe américain, avait été, dans sa jeunesse, envoyé en Europe pour y étudier le dessin. Il se rend, avec une lettre de recommandation, chez David, qui lui donne, comme modèle, une tête de cheval de 90 centimètres de

haut, moulée sur l'antique, en lui disant : « Vous voulez faire des animaux ? En voilà !... »

« Des anges ?... je n'ai jamais su comment c'était f... » disait Courbet.

Ces petites histoires d'atelier synthétisent tout le commencement du dernier siècle dont elles indiquent les deux courants : l'un officiel et pérorant, l'autre d'un réalisme qui tarde à se propager. Seuls, Georges Michel, dont les tableaux ne portent même pas de signature [1], et Géricault résistent crânement à la tentation du succès facile de ces mondains en vogue qui peignirent alternativement Marat, Bonaparte et Louis XVIII.

*
* *

Les talents désintéressés et sincères devaient alors logiquement aboutir à l'individualisme qui tend, non pas vers un isolement intellectuel

1. Il disait : « Je n'en mets jamais sur mes tableaux parce que la peinture doit parler par elle-même. » SENSIER, *Étude sur G. Michel.*

complet et impossible, mais vers la recherche intransigeante de ses égaux, vers de multiples essais de renouvellement complet de la plastique, ou encore vers l'exploration et l'exploitation de lignes et de formes exotiques délaissées dont on trouve déjà des indices au dix-huitième siècle. Dans les manufactures de Delft à la fin du dix-septième, à Rouen au commencement du dix-huitième, on s'essaie aux chinoiseries.

Au temps de la Pompadour se répand, petit à petit, un goût très prononcé pour l'orientalisme surchargé de rocaillerie, présenté très à la française. Mais enfin, et c'est pour cela que nous le signalons ici, on découvre, pour le goût national, un autre supplément que celui des importations italiennes. On ne dira plus, comme le grand protecteur de Le Brun et de Rigaud à propos des Téniers : « Enlevez-moi ces magots. »

Quoi qu'il en soit, le dix-neuvième siècle devait logiquement revenir là où le dix-huitième l'avait laissé, et *le Radeau de la Méduse* et les

Environs de Montmartre[1] sont un violent effort vers un impressionnisme synthétique qui est une nouveauté en Europe.

L'Angleterre n'avait possédé un vrai art local qu'en littérature ; elle voit naître en 1801, Bonington qui donne, en quelques coups de pinceau, et pendant quelques années de jeunesse, la recette qui achèvera lentement mais sûrement la vieille académie. Dans l'histoire de la peinture il joue un rôle parallèle à celui de Chardin et nous voyons aussi son effort arrêté par un autre mouvement, néo-primitif celui-là (comme si l'on pouvait redevenir primitif) qui voulait tout simplement faire vivre à nouveau l'art divin des *maîtres catholiques* de Florence. Mais Ruskin et Morris et Rossetti sont morts et les tableaux laissés par le jeune Bonington[2] restent comme une clarté

1. Georges Michel, 1763-1843. Au musée Carnavalet il y a un tableau du même sujet par le même peintre.

2. Richard Parker Bonington (1801-1828). Le Louvre possède de ce peintre, mort à 27 ans, *la Vieille Gouvernante* (portrait magistral) ; sous les nos 1804 et 1805, des vues de Venise et de Versailles, et, sans numéro, une vue de la Côte normande, etc...

nouvelle dans les quelques collections où ils ont une place d'honneur. Je dirais presque, qu'après ce dernier, Delacroix deviendrait inutile, si son génie, à l'éclosion retardée par un bluff anatomique et documentaire, n'était, grâce aux nouvelles leçons, arrivé à des créations comme sa *Femme nue* aux bas blancs du musée des Arts décoratifs, son *Portrait de Chopin* et sa *Noce juive ;* puis Delacroix commençait à se défier publiquement de Vinci, et voilà sa plus grande vertu.

Courbet a son côté anecdotique et familial qui lui vient du Nord ; tels aussi sont Daumier et Gavarni ; avec Manet qui suit et l'élan des paysagistes de Barbizon, on vogue en ligne droite vers un port national.

Même si le dix-neuvième siècle n'avait fait que clouer le cercueil de la Renaissance, il aurait accompli travail aussi utile que celui des maîtres des Fêtes galantes et des natures mortes ; mais il nous a donné, comme chacun des siècles précédents, le génie pictural qui devait fatalement sortir de ce milieu de chercheurs infati-

gables et de batailleurs conscients de leur force.

*
* *

Puvis de Chavannes est sorti plutôt des vices que des vertus de son siècle : il étudie à la fois les Grecs et les *maîtres catholiques*, et sans que cela choque, car il mêle ces deux arts et les broie dans le mortier de son tempérament.

Avant toute analyse, constatons que Puvis est le premier vrai décorateur depuis ceux du Campo Santo de Pise et du Palais des Papes.

Après les honnêtes essais de Chassériau, P. de Chavannes recouvre tout à coup des murs entiers d'images de l'histoire de la terre de France, sans préoccupation de succès, sans encouragement... Le seul au monde à ce moment-là, il retrouve le parallélisme entre la ligne peinte et la ligne architecturale.

Or à quelles particularités doit-il sa réussite dans un art perdu depuis l'époque gothique ? J'en trouve trois, de prime abord : l'emploi de la couleur naturelle, la simplification du trait

et la franchise du terroir : il aime la Picardie et le montre. A travers les siècles nous avons appris que les trois principales conditions nécessaires à la grande peinture sont : le ton pur, la ligne simple, la couleur locale. Puvis de Chavannes comme Fra Angelico, comme les Flamands les applique strictement.

Une grave objection se pose ici : le génie décoratif d'un Rembrandt ou d'un Chardin semble, en apparence, ne pas se soumettre à ces lois ; mais Rembrandt peignait pour des intérieurs hollandais et Chardin vivait dans un temps où on fuyait les grandes salles pour s'enfermer dans des pièces restreintes, où l'on cherchait l'intimité plutôt que le faste. Tous deux décoraient les surfaces dont ils disposaient. Ils étaient les illustrateurs d'une puissante bourgeoisie qui accumulait des richesses dans ses maisons patriarcales, aux dépens de ceux qui poursuivaient la tradition féodale en un luxe effréné, indifférents aux complications matérielles. Quand les grands préféreront le salon confortable au hall pompeux, l'édifice aux vastes dimensions dispa-

raîtra ou deviendra la propriété, non d'une royauté qui incarne une nation, non d'une religion qui représente une seule croyance commune, mais, cette fois, de tout un peuple ayant les vertus de sa race, fier des gloires de ses aïeux, propriétaire de la terre qu'il habite.

Puvis de Chavannes saura calquer l'âme de ce peuple sur les murs de son Panthéon, entre les colonnes de ses amphithéâtres où sa place était nettement indiquée, aussi bien au point de vue esthétique qu'au point de vue social.

*
* *

Les soi-disant préraphaëlistes anglais avaient eu, au moins en France, deux devanciers, médiocres il est vrai, mais du moins plus logiques que Millais, Watts, Crane et consorts : Ce sont Chenavard [1] et Orsel [2].

1. Né en 1808, se proposa de retracer l'ensemble de l'histoire de l'humanité dans une suite de compositions destinées au Panthéon (aujourd'hui à Lyon).

2. Qui décora avec son ami Périn la chapelle de la Vierge de Notre-Dame de Lorette à Paris.

Chassériau est né, comme Ruskin, en 1819, quinze ans avant William Morris.

Il est donc injuste de prendre cette réaction plus ou moins *botticelliste* pour un mouvement seulement anglo-saxon. Les dates et les faits sont là.

Pourtant si les Anglais revendiquent un tel honneur, on le leur abandonne de bonne grâce; car si cette littérature peinte dont Mirbeau s'est si magistralement moqué dans *le Journal d'une femme de chambre*, n'a rien rapporté d'appréciable aux arts plastiques d'Albion, en France si l'on avait voulu réapprendre à peindre comme à l'époque des *maîtres catholiques*, on n'aurait eu qu'à chercher parmi ses propres gloires d'il y a cinq siècles. Il n'y a guère que Gustave Moreau et Ary Renan qui s'y soient attardés, par manie ou par faiblesse, à de vagues imitations de symbolique toscane. Puvis qui commence en plagiant Delacroix, tourne le dos au dernier des néo-classiques Ingres, et ne s'occupe pas plus de Chassériau que de Courbet par exemple. Il imite l'auteur des *Massacres de Scio* comme pour s'essayer, tel

Rubens qui copiait du Primatice et du Léonard [1]. Mais cela ne dura pas longtemps et, seul dans son atelier, la tête dans les mains, Puvis se demandait si ce n'était que cela la peinture.

Alors, un jour, une vision illumine sa pensée : il voit trois figures qui lentement passent. La première vêtue d'une robe de lin, va, le regard presque baissé, digne et calme comme si elle priait : elle s'appelle *la foi simple.*

La deuxième, aux yeux bleus et souriants, porte une brassée de fleurs roses et blanches, jaunes et mauves, aux feuilles vertes et dorées ; elle s'appelle *la couleur pure.*

La troisième, les seins nus, les cheveux flottants, donne à têter à un enfant ; elle s'appelle : *le pays natal.*

Une brise de renouveau entrait par la fenêtre ouverte, rappelant les champs et les jours de là-bas !

Alors le peintre se lève, faisant le geste de celui qui a compris, car tout à coup il sait : il se voit retraçant l'histoire de sa patrie dans le

1. Voir la salle des dessins de Rubens dans le vieux Louvre, les n°s 575 et 565.

paysage familial aux tons calmes, tel qu'il l'avait rêvé dans son enfance. Dès ce jour Puvis se rattache directement à ceux d'Avignon et de Touraine. Pour le soutenir contre les attaques du dehors et les faiblesses intérieures, il a près de lui cette compagne idéale, cet être d'un autre temps, Marie Cantacuzène dont le nom sonne doux comme du provençal.

Parmi les aînés de Puvis de Chavannes je n'en trouve qu'un seul qui, par sa clarté, par sa simplicité, par son parfum de terroir, puisse être supposé avoir eu quelque influence sur lui. C'est Corot [1], aussi méconnu que Puvis et autant que lui au-dessus de la critique. Évocateurs, tous deux, du paysage de la Loire à la Seine, ils sont les seuls qui en aient donné tout l'équilibre, toute la transparence, toute l'ultime délicatesse.

Puisque Puvis de Chavannes n'est pas encore au Louvre où toute la place est prise par d'insi-

1. Il s'essaya du reste à la décoration, entre autres dans l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris.

pides Ziem et par les niaiseries prétentieuses d'un Isabey et d'un Meissonnier, puisque sa *Décollation de saint Jean-Baptiste* est encore toujours en boutique et son *Pauvre pêcheur* au Luxembourg, allons, avant de nous séparer, choisir pour notre petite galerie de chefs-d'œuvre de la sincérité, une toile que je sais, tout au bout du Musée, dans un coin, près d'une fenêtre d'où l'on voit, en ce joyeux matin d'avril, les vieux hôtels de la rive gauche se mirer dans le fleuve [1].

A peine aurons-nous jeté un regard sur la toile intitulée *le Moulin* que nous nous sentirons transportés en pleine campagne.

Un peintre me disait un jour devant ce tableau : « Si on avait ça chez soi, on n'aurait plus besoin de quitter Paris… »

C'est à un tournant, derrière un sentier de sable jaune qui va parallèle à la grande route, que le bois s'ouvre. On voit enfin la rivière que l'on entendait bruire depuis dix minutes ; la

1. Le n° 27 de la collection Chauchard.

grande roue en émerge, lourde, sombre et moisie. Une chute d'eau mousse derrière les arches d'un pont de pierres jaunâtres qu'on voit à droite de la maison blanche avec les trous noirs d'une porte et d'une fenêtre. Sur son toit s'élèvent deux cheminées rouges. Un homme est occupé au bord du ruisseau, un autre sur un rayon de la roue. Le tout est encadré de verdure à travers laquelle le ciel de mai incruste des fragments de matrice de turquoise. A gauche le toit en tuiles d'un hangar adossé à la maison met des taches rouges à travers le feuillage.

Une atmosphère de fraîcheur, de solitude, de labeur, enveloppe ce paysage qui, dans sa note à peine mineure de jeune saison, synthétise tous ces coins rustiques où nous passâmes des journées de joie douce, près d'Orléans, sur le Loiret, dans l'Ile-de-France, peut-être encore entre Chinon et Tours, ou bien quelque part sur l'Eure quand celle-ci va arroser la Beauce en se hâtant vers Chartres.

Combien de bonheur ne peut-on pas se créer devant un mètre carré de toile sur laquelle a erré le pinceau d'un peintre de génie ? Voilà de

l'eau et de la forêt et deux êtres humains faisant leur saine besogne au chant de claires matines ; nous respirons l'air qui circule entre la terre humide et le sommet des arbres.

*
* *

En repassant en silence le long de cette grande galerie où nous avons osé déplacer des gloires, devant *la Pensionnaire inconnue de Port-Royal*, *l'Intronisation de saint Isidore* et *les Vêpres* d'Amerighi, j'espère avoir démontré que la sincérité, avec son esprit local sera toujours, inévitablement, le contraire du *bon goût* avec lequel on assomme tous ceux qui veulent sortir des ornières pour suivre leur propre voie.

Dorénavant, quand nous découvrirons de la peinture qui nous étonne, qui nous déconcerte, qui nous est inattendue, nous ne hausserons plus les épaules.

Nous souvenant de l'injuste réputation faite aux *Maîtres catholiques*, du sort d'Amerighi, de Champaigne et de Le Lorrain ignorés à Versailles, de l'humble attitude de Chardin, nous

chercherons en ces œuvres neuves, la nouvelle vérité. Avec la volonté ferme de comprendre, malgré une mode éphémère qui se targue de tradition nationale, nous persisterons à pénétrer la personnalité de ceux qui s'adonnent au renouvellement plastique. Car la vraie tradition nationale, celle qui s'est édifiée sur les ruines gallo-romaines, c'est tout ce qu'aux temps anciens des purs Celtes, les Normands, les Flamands, les Germains, se soumettant à la loi franque, y ont apporté. Dans la Gaule libre d'où le soldat de César est chassé, on se prépare à écouter la chanson de Roland à l'ombre des premières ogives.

Robert de Coucy qui ordonne à Reims, les Cormon qui achèvent la *Bible d'Amiens*, les Limousins qui, de père en fils, cuisent leurs émaux incomparables, jamais dépassés que par eux-mêmes, Rabelais de Chinon dont Richelieu défendait le vocabulaire à son académie, et les portraitistes des Valois et de *l'Homme au verre de vin;* voilà ceux dont il faut rechercher les traces dans l'effort contemporain. Avec l'artiste même on rejettera tout l'inutile bagage des con-

sidérations académiques qui n'avaient pris droit de cité et n'avaient pu s'imposer que grâce au préjugé jésuitique donnant à Rome le monopole de la peinture.

INDEX

INDEX

DE NOMS DE PEINTRES CITÉS DANS CE VOLUME



TABLE

TABLE

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le 20 juin MCMXIII

PAR

E. ARRAULT ET Cie

A TOURS

pour

MM. G. CRÈS ET Cie

3545

